



Gesammelte Schriften

Georg Brandes

Gesammelte Schriften

Deutsche Original-Ausgabe

Siebenter Band

Englische Persönlichkeiten

Dritter Teil



Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunst
München

Georg Brandes

Englische Persönlichkeiten

Dritter Teil

William Shakespeare

Zweiter Teil

Dritte durchgesehene Auflage



Albert Langen

Verlag für Litteratur und Kunst

München 1904



Digitized by the Internet Archive
in 2025

William Shakespeare

(1895)

I.

Alles hatte in Elisabeths England in Blüte gestanden, als Shakespeare jung war. Das Gefühl, einem Volke anzugehören, das, durch große Erinnerungen und Taten gekräftigt, nun seinen entscheidenden und unwiderstehlichen Aufschwung nahm, und das Bewußtsein, in einer Zeit zu leben, wo die bewunderte Kultur des Altertums wieder geboren wurde und wo große Persönlichkeiten England auf allen praktischen und geistigen Gebieten überlegen machten und mit Selbstvertrauen erfüllten, vereinigte sich mit den Frühlingsgefühlen der Jugend in seiner Brust. Er sah den Stern seines Vaterlandes und seinen eignen zugleich im Steigen begriffen.

Es war ihm, als hätten Männer und Frauen damals reichere Gaben, kühneren Sinn und volleres Glück als die Vorfahren besessen. Ihr Blut war feuriger, ihr Begehren unersättlicher, ihre Abenteuerlust größer als bei den Menschenkindern der Vorzeit. Sie verstanden mit Mut und Klugheit zu herrschen wie die Königin und Lord Burghley, ihr Leben ehrenvoll zu gestalten, mit Glanz zu kämpfen, mit Leidenschaft zu lieben und mit Schwärmerei zu dichten wie der Jugend schöner Heros, Philip Sidney, der den frühen Tod eines Achilles fand. Sie wollten das Dasein mit allen Sinnen genießen, mit allen Organen erfassen; sie wollten schwelgen in Reichtum und Pracht, in Schönheit und Wiß, oder die Welt umsegeln, ihre Wunder schauen, ihre Schätze gewinnen, neuen Ländern ihren Namen geben und auf unbekannten Meeren Englands Flagge zeigen.

Staatsmännische Eigenschaften und Feldherrneigenschaften legten die unter ihnen an den Tag, die während dieser Jahre Spanien gedemüthigt, Holland wieder aufgerichtet und Schottland im Zaume gehalten hatten. Sie waren gesunde, starke Naturen. Obgleich sie alle den literarischen Hang der Renaissance hatten, so waren sie doch vor allen Dingen praktische Männer, scharfe Beobachter der Zeichen der Zeit, wachsam und fest im Unglück, mäßig und verständig bei siegreichem Fortschritt.

Shakespeare sah Walter Raleigh, nächst ihm und Francis Bacon damals den genialsten und interessantesten Engländer, Spensers getreuen Freund, der mit seinem Soldatenmuth Ehre eingelegt und als Wiking und Entdecker sich Ruhm erworben hatte, als Hofmann Elisabeths Gunst und als Helden und Dichter die Bewunderung des Volkes erringen. Shakespeare hat sich ohne Zweifel folgende Zeilen aus Raleighs Elegie auf Sidney gemerkt:

England doth hold thy limbs, that bred the same;
Flanders thy valour, where it last was tried:
The camp thy sorrow, where thy body died;
Thy friends thy want; the world thy virtues' fame.

Denn auch Raleigh war Dichter, wie er Redner und Geschichtsforscher war. „Wir stellen uns ihn vor,“ sagt Macaulay treffend, „bald die Garde der Königin musternd, bald auf der Jagd nach einer spanischen Galeone, bald den Mitgliedern der Landpartei im Unterhause antwortend, bald einer von den Ehrendamen Ihrer Gnaden eines seiner süßen Liebeslieder allzu nah ins Ohr flüsternd, und bald darauf über dem Talmud grübelnd oder eine Stelle bei Polybius mit einer Stelle aus Livius Geschichte vergleichend.“*)

Und Shakespeare hatte gesehen, wie der junge Robert Devereux, Graf von Essex, der 1577, erst zehn Jahre alt, bei Hofe Aufsehen erregt hatte, weil er in Gegenwart der Königin den Hut aufbehielt und ihre Bitte um einen Kuß abschlägig beantwortete, achzehn Jahre alt sich unter Leicester in den Niederlanden als Kavalleriegeneral bekannt machte und zwanzig Jahre alt Raleigh aus Elisabeths höchster Gunst verdrängte. Er spielte Karten oder andre Spiele

*) Macaulay: Essays. Burleigh and his Times.

mit ihr „bis des Morgens die Vögel ihren Gesang anstimmten.“ Sie schloß sich am Tage mit ihm ein, während der venetianische und der französische Gesandte, die schon zu Zeiten Leicesters, des Stiefvaters, vor einer verschlossenen Thür hatten warten müssen, im Vorzimmer darüber spaßten, ob ein derartiges Warten am richtigsten mit *tener la mula* oder *tenir la chandelle* zu bezeichnen sei. Und Essex verlangte, Raleigh sollte seiner jungen Ergebenheit zum Opfer gebracht werden. Als Häuptling der Garde mußte Raleigh in seiner gelbbraun- und orangefarbenen Uniform mit gezogenem Säbel an der Thür stehen, während der schöne Jüngling der vierundfünfzigjährigen Königin Dinge zuflüsterte, bei denen ihr das Herz höher schlug. Er machte Raleigh schlecht, wann er nur konnte. Sie antwortete ihm, er habe keinen Grund, auf einen solchen Mann herabzusehen. Aber Essex fragte sie, wie er selbst schreibt, „ob es ihm eine Freude sein könnte, sich dem Dienste einer Herrscherin zu widmen, die in beständiger Furcht vor einem solchen Manne lebe“ und, fügt er hinzu, „ich glaube, daß er, der an der Türe stand, meine schlimmsten Äußerungen sehr wohl hören konnte.“

So übereilt handelte Essex auch fernerhin; aber schnell entfaltete er die großen Tugenden, die sein erstes Auftreten nicht ahnen ließ, und als ihn Shakespeare, vermutlich im Jahre 1590, kennen lernte, war er ein im höchsten Grade herzugewinnender Herr. Selbst Boet, verstand er den Sommernachtsstraum und dessen Dichter zu würdigen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare schon damals in dem dreiundzwanzigjährigen Lord einen Beschützer gefunden und später durch ihn die Bekanntschaft seines sechs Jahre jüngeren Verwandten Southampton gemacht. Essex hatte sich schon damals als Krieger ausgezeichnet. Im Mai 1589 war er allen Engländern voran an der portugiesischen Küste ans Land gewatet, und vor Lissabon hatte er seiner Herrscherin zu Ehren jeden der spanischen Garnison, den es gelüste, zum Zweikampf herausfordern lassen. Im Juli 1591 führte er Heinrich von Navarra ein Hilfskorps von 4000 Mann zu; er teilte alle Strapazen mit dem Heere, forderte bei der Belagerung von Rouen den Anführer der feindlichen Truppen zum Zweikampf heraus und verscherzte dann durch seine Unfähigkeit alle Früchte des Feldzuges. Sein Heer schmolz beinahe zu nichts zusammen.

In den nun folgenden Jahren, die er daheim verbrachte, ist Shakespeare ihm wahrscheinlich näher getreten und hat von seinem ritterlichen Wesen, seinem Mut und seinen Fähigkeiten, seinem Sinn für Dichtkunst und Wissenschaft, seiner Beschützerhaltung geistreichen Männern wie Francis Bacon und andern gegenüber einen tiefen Eindruck erhalten. Mit größerem Interesse als dem allgemein patriotischen mag er denn auch 1596 den Zug der englischen Flotte nach Cadix verfolgt haben, wo die beiden alten Gegner, Raleigh und Essex, Schulter an Schulter kämpfen sollten. Raleigh gewann hier den glänzenden Seesieg über die Riesenschiffe der spanischen Flotte, die, bis auf zwei, die erobert wurden, in Flammen aufgingen, während Essex am folgenden Tage, da Raleigh wegen einer tiefen Wunde am Beine kampfunfähig war, an der Spitze der Truppen die Stadt Cadix stürmte, eroberte und plünderte. In seinem Bericht an Elisabeth pries Raleigh Essex wegen dieser Tat, sein Name war als der volkstümlichste Name des Landes auf aller Lippen, ja in der St. Paulskirche wurden von der Kanzel herab Lobreden auf ihn gehalten.

Eine große Zeit war es. Englands Weltmacht wurde auf Kosten des geschlagenen und gedemütigten Spaniens begründet; Englands Welthandel und Industrie blühten plötzlich empor. Vor Elisabeths Thronbesteigung war Antwerpen der Mittelpunkt des Handels gewesen; unter ihrer Regierung eroberte London den Vorrang. 1571 wurde die Börse in London eröffnet: zwanzig Jahre später hatten die Kaufleute Englands sich über die ganze Erde den Handel erkämpft, der früher ein Vorrecht der Hansestädte gewesen war. Die kleinen Londoner Burschen lagen an der Themse und lauschten den Erzählungen der Seeleute, die um das Vorgebirge der guten Hoffnung nach Hindostan gesegelt waren. Und in den Wirtshäusern saßen braune, narbige, bärtige Männer, die das Weltmeer befahren, auf den Bermudasinseln gewohnt und Neger und rote Indianer und große Affen mit nach Hause gebracht hatten, und sie erzählten von dem Goldlande Eldorado, von wirklichen und phantastischen Gefahren in fernen Weltteilen.

Der friedliche Aufschwung von Handel und Gewerbe hatte völlig gleichzeitig mit dem nationalen und kriegerischen Aufschwung stattgefunden. Und ganz in demselben Fluge stieg Englands wissenschaftliche und dichterische Kultur. Während die Schiffsführer von

den Küsten unbekannter Länder Nachrichten heimbrachten, hatten die Gelehrten griechische und römische Schriftsteller entdeckt, von denen bisher niemand etwas gehört hatte; und während sie diese priesen und übersetzten, hatten Schöngeister italienische und spanische Dichter, Vorbilder an Erfindungsgabe und Feinheit, ans Licht gezogen und gedeutet. Die vorher kleine Welt war plötzlich groß geworden; der vor kurzem enge Horizont hatte sich auf einmal erweitert, und alle Gemüther waren von der Hoffnung auf kommende Zeiten erfüllt.

Eine Frühlingszeit war es gewesen, und eine Frühlingsstimmung hatte sich in den Liedern der vielen Dichter Luft gemacht. In unsern Tagen, wo die englische Sprache von hundert Millionen Menschen gelesen wird, sind Englands Dichter schnell gezählt. Damals hatte das Land ungefähr dreihundert lyrische und dramatische Dichter, die mit starkem Schaffenstrieb für ein lesendes Publikum schrieben, das nicht größer war, als heutzutage das dänische; denn von den fünf Millionen der Bevölkerung konnten vier nicht lesen. Aber die Fähigkeit, Verse zu schreiben, war bei den damaligen englischen Männern ebenso verbreitet wie bei den deutschen Damen von heute die Fähigkeit Klavier zu spielen. Tatkraft und Dichterberuf schlossen einander nicht aus.

Doch die Zeit der Blüte war kurz, wie alle Blütezeiten es sind.

II.

Schon jetzt um das Jahr 1600 war die öffentliche Stimmung eine andre.

Nach Elisabeth war nicht mehr dieselbe. Starke Schattenseiten hatte ihr Wesen immer gehabt, doch waren sie nicht so offenbar zutage getreten unter dem Glanze, den die Fortschritte des Reiches, ausgezeichnete Männer ihrer Umgebung, bedeutungsvolle Handlungen und glückliche Begebenheiten um ihre Person verbreiteten. Jetzt war es anders.

Eitel bis aufs äußerste war sie stets gewesen; aber ihr Kokettieren mit ihrer Jugend und Schönheit erreichte nach ihrem sechzigsten Jahre seinen Gipfel. Wir haben gesehen, daß Raleigh, als sie sechzig Jahre alt war, aus seinem Gefängnis einen für

ihre Augen bestimmten Brief an Sir Robert Cecil sandte, in dem er, um ihre Gnade wieder zu gewinnen, sie mit Venus und Diana verglich. Als sie siebenundsechzig Jahre war, schrieb die Schwester des Essex in einer Bittschrift um das Leben ihres Bruders von dessen liebender Verehrung für „ihre Reize“, die eine so harte Strafe nicht verdiene, und von ihren „vorzüglichen Reizen und Vollkommenheiten“, die mehr Mitleid fühlen sollten. In demselben Jahre tanzte die Königin maskiert auf Lord Herberts Hochzeit, und sie erwartete stets die Aufmerksamkeit, daß man über ihr jugendliches Aussehen in Erstaunen geriet.

Als sie achtundsechzig Jahre alt war, schrieb Lord Montjoy an sie über ihre schönen Augen und erbat sich die Erlaubnis, „seine Blicke an dem einzigen teuren Gegenstande zu sättigen, nach dem sie Verlangen trügen.“ Wer irgend welche Aussicht haben wollte, ihre Gnade zu erwerben, wiederzuerlangen oder zu bewahren, der mußte sich dieser Sprache befleißigen. 1601 schrieb der einundzwanzigjährige Lord Pembroke, um die Erlaubnis zu erhalten, sich der Königin wieder nähern zu dürfen, an Cecil (das heißt an die achtundsechzigjährige Elisabeth) von der, deren „unvergleichliche Schönheit die einzige Sonne seiner kleinen Welt sei.“

Wenn in diesen Jahren Sir Roger Aston Briefe des Königs James von Schottland an Elisabeth zu überbringen hatte, so wurde ihm nicht gestattet, diese gleich zu überreichen; er wurde vielmehr in einen Vorsaal geführt, von wo er durch die zurückgezogenen Portieren die Königin zur Musik einer kleinen Geige allein tanzen sah — damit er seinem Herrn erzählen könne, wie jugendlich sie noch sei und wie wenig Aussicht er habe, bald in den Besitz der Krone zu gelangen.*) Es nimmt daher nicht Wunder, daß sie vor Enttäuschung in Wut geriet, als Bischof Rudd schon im Jahre 1596 Kothélets Verse von den Widerwärtigkeiten des Alters mit einer unzweifelhaften Hindeutung auf sie in einer Predigt anwendete.

Sie verlangte unablässige Schmeicheleien und unverzüglichen Gehorsam. Sie kannte in ihrer Herrschsucht keine größere Freude,

*) Arthur Weldon: *The Court and Character of King James*, 1650, S. 5.

als einen ihrer Günstlinge, der irgend einen Plan ihr gegenüber verteidigt hatte, zu ihrer Meinung übergehen zu sehen. Leicester hatte dieses Mittel angewendet, um sich in ihrer Gunst zu beseitigen, und hinterließ es seinen Nachfolgern als Erbe. In ihrer eiteln Lust, tagtäglich ihre Allmacht zu empfinden, säte sie Uneinigkeit unter ihre Höflinge, begünstigte bald die eine, bald die andre Gruppe, sah mit innerer Befriedigung, daß diese sich in Parteien teilten. Während ihrer spätern Lebensjahre war ihr Hof einer der verderbtesten der Welt. Die Mittel, sich geltend zu machen, waren, wie es in Roger Ashams Versen heißt, Betrug, Lüge, Schmeichelei und Heuchelei:

Cog, lie, flatter and face,
Four ways in Court to win men grace.

Die Anhänger von Cecil und von Essex bildeten zwei feindliche Parteien. Wurde ein Mann von einem dieser beiden großen Herren geschützt, so wurde er, mochten seine Verdienste noch so groß sein, von der andern Partei mit allen Mitteln bekämpft.

In gewissen Richtungen hatte Elisabeth in ihrem späteren Lebensalter als Königin doch Fortschritte gemacht. Sie hatte einen so schwachen Glauben an ihr Land und dessen Streitkraft gehegt, daß sie in ihrem Geize den Krieg gegen Spanien gar nicht vorbereitet, sondern ihre tapferen Seeleute ohne geziemende Ausrüstung gelassen hatte; nach dem Siege über die spanische Armada verwendete sie, ohne zu geizen, ihre Schatzkammer für den Krieg, der sie überleben und dessen Ende erst das nächste Jahrhundert erblicken sollte. Aber der Krieg hatte Elisabeth gezwungen, in dem innern Religionsstreite Partei zu ergreifen; sie war das Haupt der Kirche; sie betrachtete die kirchlichen Angelegenheiten als ihrem persönlichen Ermessen untergeben und duldete, soweit es an ihr lag, niemals eine Religionsdebatte im Unterhause. Sie und ihr Zeitgenosse Heinrich IV. von Frankreich waren innerlich in religiöser Beziehung ganz gleichgiltig, sie hatten einen gewissen allgemeinen Gottesglauben und hielten alle Dogmen für Hirngespinnste, jeden Ritus für gleich gut und gleich schlecht. Sie betrachteten den Religionsunterschied ausschließlich vom politischen Standpunkte. Er wurde schließlich Katholik und sicherte seinen früheren Kampfgenossen Glaubensfreiheit; sie war notgedrungen Protestantin; aber in Eng-

land war Glaubensfreiheit eine unbekannte Lehre; es war gesetzlich bestimmt, daß jeder Untertan sich zur Staatsreligion bekennen mußte.

Eigenmächtig, wie Elisabeth ihrem innersten Wesen nach war, hatte sie einen starken Hang zum Katholizismus. Ihre Lebensstellung hatte sie in einen Gegensatz zur päpstlichen Gewalt gebracht: aber sie liebte es, sich den Gesandten fremder Länder gegenüber in allen Punkten als Katholikin zu bezeichnen, aufgenommen in der Unterwerfung unter den Papst. Sie machte keinen Hehl aus ihrer Geringschätzung des Protestantismus, dessen Haupt sie war, und dessen Beistand sie keinen Augenblick entbehren konnte. Sie empfand es als eine Demütigung, für eine Gesinnungsgenossin französischer, schottischer oder niederländischer Ketzer zu gelten. Sie sah auf die anglikanischen Bischöfe, die sie selbst ernannt hatte, herab, und weltlich, wie sie waren, verdienten sie ihre Verachtung. Weit mehr verabscheute sie jedoch alles Sektenwesen innerhalb ihrer Kirche, vor allen Dingen den Puritanismus, und wenn sie sich in der ersten Zeit ihrer Regierung nicht auf eine Verfolgung der Neuerer einließ, so beruhte das ausschließlich darauf, daß sie deren Unterstützung noch nicht entbehren konnte. Als sie aber fest auf ihrem Throne saß, verfocht sie trotz hartnäckigen Widerstandes seitens des Parlamentes in allen zur Kirchenpolitik gehörigen Sachen die richterliche Entscheidung ihrer Bischöfe und ließ wegen freimütiger, aber durchaus unschuldiger Äußerungen über das Verhältnis der Staatsgewalt zur Religion puritanische Schriftsteller zum Tode oder zu lebenslanglichem Kerker verurteilen.

Ihre Größe hatte auf dem richtigen Urtheil beruht, das sie bei der Wahl ihrer Ratgeber und Befehlshaber an den Tag legte. Aber die vorzüglichsten der Männer, die ihrem Throne Glanz verliehen hatten, starben im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts dahin, einer nach dem andern. Walsingham, der Staatsmann, der seiner Königin so große Dienste geleistet und bei der letzten Verschwörung, die das Todesurtheil der Maria Stuart herbeiführte, ihr das Leben gerettet hatte, einer ihrer uneigennützigsten Diener, dem sie mit schwarzem Umdank lohnte, starb zuerst; dann verlor sie hervorragende Männer ihres Rates wie Lord Hunsdon und Sir Francis Knowles, danach Lord Burghlen, Englands eigent-

lichen Regenten während ihrer Regierungszeit, und schließlich Francis Drake, den großen Seehelden aus dem Kriege gegen Spanien. Sie fühlte sich einsam und verlassen. Sie hatte keine Freude mehr an der Machtstellung, zu der England sich unter ihrer Regierung emporgeschwungen hatte. Was sie auch tun mochte, es zu verhehlen, sie begann die Last des Alters zu fühlen und zu merken, wie wenig wirkliche Anhängigkeit die Männer für sie hegten, die immer noch die Haltung von Anbetern beibehielten. Sie war die letzte ihres Stammes, und der Gedanke an ihren Nachfolger war ihr so unerträglich, daß sie erst auf ihrem Sterbepette sich entschloß, die endgiltige Bestimmung zu treffen, wen sie dazu aus=ersehen habe. Aber es nützte ihr nichts; sie wußte sehr wohl, daß ihre Minister und Höflinge während ihrer letzten Lebensjahre fortwährend heimliche Beziehungen zu James von Schottland unter=hielten. Mit einem Ausruf des Entzückens über ihr frühes Aus=sehen warfen sie sich vor ihr in den Staub, wenn sie vorbeig=ing, erhoben sich, bürsteten ihre Kleider ab und schrieben an James, die Königin würde es sicherlich nicht mehr lange machen, dazu sehe sie zu schlecht aus. Soweit es in ihrer Macht stand, taten sie alles, um ihre schottischen Verbindungen vor der Königin zu verbergen; allein sie ahnte, was hinter ihrem Rücken vorging, wenn auch nicht, in welchem Umfang es stattfand, noch welche Männer aus ihrer vertrautesten Umgebung mit Hintansetzung aller Rücksichten sich die Gunst des Schotten zu sichern suchten. Sie traute z. B. Robert Cecil das Doppelspiel nicht zu, das er zu der=selben Zeit trieb, als er das Seine tat, um Essex bis zum Äußersten zu bringen und ihn wegen eines Ungehorsams zu vernichten, der in den Augen der Königin kaum empörender war als sein eigenes verstoßenes Unterfangen. Aber sie fühlte sich vereinsamt inmitten einer Umgebung, die ungeduldig der neuen Zeit entgegenharrte, die nach ihrem Tode anbrechen sollte; es wurde ihr klar, daß die Männer, die sie mit Schmeicheleien überhäuften, sie nie ihrer selbst wegen geliebt hatten, und es erbitterte sie, daß man sie nicht einmal mehr zu fürchten schien.

In dieser Verstimmung ließ sie ihren tyrannischen Gelüsten freieren Lauf als ehedem und wurde immer weniger zur Nachsicht und Gnade gegen die geneigt, die ihr einmal lieb gewesen waren, sich aber gegen sie vergangen hatten.

Sie hatte es ihren Günstlingen immer sehr übel genommen, wenn sie sich verhehelichen wollten; und stets hatten sie sich heimlich vermählen müssen, ohne deswegen jedoch ihrem Zorne zu entgehen; nun erstreckte sich ihre Despotie soweit, daß sie auch über die ehelichen Verbindungen der Hofleute verfügen wollte, die sich niemals ihrer Gunst erfreut hatten.

Keines der am Schlusse des alten und zu Anfang des neuen Jahrhunderts eingetroffenen Ereignisse ist Shakespeare wohl so sehr zu Herzen gegangen, wie das harte Schicksal, das seinen vornehmen und hochgeschätzten Beschützer Southampton ereilte. Dieser war in Fräulein Elisabeth Vernon, die Base des Lord Essex, verliebt. Die Königin verbot ihm, sie zu heiraten; er aber wollte seiner Braut nicht entsagen. Er hatte ein trotziges Gemüt und ein heftiges Temperament. So jung er war, hatte er auf der von seinem Freunde Essex befehligten Expedition ein spanisches Kriegsschiff durch Enterung genommen; als er einst mit Raleigh und einem anderen Hofmanne auf dem königlichen Schlosse Primero spielend laut lachte und lärmte, hatte er die Aufforderung des Chefs der Leibwache Ambrose Willoughby, sich ruhig zu verhalten, da die Königin zeitig zu Bett gegangen sei, damit beantwortet, daß er diesen hohen Offizier ins Gesicht geschlagen und sich darauf in einen förmlichen Faustkampf mit ihm eingelassen hatte. Wenig fügsam, wie er war, verheiratete er sich denn auch in aller Stille trotz des Verbotes (im August 1598). Elisabeth ließ ihn zur Strafe die Flitterwochen im Tower verbringen und war von da an nicht gut auf ihn zu sprechen.

Sein naheß Verhältnis zu Essex ließ den Zorn der Königin aufs neue aufflammen. Da Essex 1599 als Heerführer in Irland Southampton zu seinem general of horse ernannt hatte, verlangte die Königin, ausschließlich aus Erbitterung über Southamptons eigenmächtige Heirat, seine Entlassung und zwang Essex nachzugeben.

Man muß sich unter anderm diese Haltung der Königin dem ersten Gönner Shakespeares gegenüber vor Augen halten, um die offenbare Kühle seiner Empfindungen für Elisabeth zu verstehen, die sich z. B. dadurch zu erkennen gab, daß er beim Tode der Königin nicht in die Trauergefänge der anderen englischen Dichter einstimmt, ja trotz Chettles ausdrücklicher Aufforderung keine Zeile

zu ihrem Preise schrieb.*) Er hat sie ungefähr mit denselben Augen betrachtet, wie in unsern Tagen der ausgezeichnete englische Geschichtsschreiber Froude.

Froude gibt zu, daß sie eine tapfere Seele war, die sich trotz wiederholter Mordversuche nie erschrecken noch aus Besorgnis für ihr Leben von irgend einem Unternehmen abbringen ließ; er räumt ein, daß sie arbeitsam und sparsam war. „Aber,“ fügt er hinzu, „ihre Eitelkeit war ebenso unerfülllich wie alltäglich. Ihre ganze Natur war durch und durch gekünstelt. Ausgenommen die Fälle, wo sie geradezu log, war es Elisabeth unmöglich, natürlich zu sein. Ihre Briefe und Reden waren so phantastisch wie ihre Kleidung, und ihre Denkweise war ebenso geschraubt wie ihre Politik. Sogar in ihren Gebeten war sie unnatürlich, und sie trieb ihre Affektation soweit, daß sie damit vor dem Angesicht des Allmächtigen erschien... Ehrenverpflichtungen vergaß sie nicht nur in vereinzelten Fällen, sondern sie schien nicht einmal zu begreifen, was Ehre heiße.**)

Zu dem Zeitpunkt in Shakespeares Leben, den wir nun erreicht haben, trat die Begebenheit ein, die von allen äußeren Ereignissen jener Zeit den tiefsten Eindruck auf seine Gemütsstimmung gemacht zu haben scheint: der unglückliche Empörungsversuch von Essex und Southampton, das Todesurteil gegen diesen und des letzteren Verurteilung zu lebenslänglichem Gefängnis.

III.

Zum richtigen Verständnis dieser Begebenheiten ist ein kurzer Rückblick vonnöten.

Wir haben gesehen, wie Essex im Jahre 1587 Raleigh aus der Gunst der Königin verdrängte. Vom ersten Augenblick an vereinigte er den einschmeichelnden Ton des Anbeters mit der überlegenen Haltung des bevorzugten Günstlings, die der Königin

*) Nor doth the silver tongued Melicert
Drop from his honied muse one sable teare
To mourne her death that graced his desert,
And to his laies open'd her Royall eare.
Shepherd, remember our Elizabeth,
And sing her Rape, done by that Tarquin, Death.

**) Froude: History of England. Vol. XII, Conclusion.

neu war, und die ihr augenscheinlich lange Zeit hindurch weit mehr imponierte als sie erzürnte.

Hier ein Beispiel aus der allerersten Zeit ihres Verhältnisses. Die Schwester von Essex, Penelope, war gegen ihren Willen mit Lord Rich verheiratet worden; Sir Philip Sidney hatte sie geliebt und unter erdichtetem Namen als seine Stella verherrlicht; es war ein öffentliches Geheimniß, daß seine Liebe Erwidrung gefunden hatte. Die jungfräuliche Königin, die immer streng über der sittlichen Reinheit ihrer Umgebung wachte, fühlte sich im Jahre 1587 durch die Anwesenheit der Lady Rich im Hause des Grafen von Warwick, das sie, von Essex begleitet, besuchte, ernsthaft verletzt und forderte, die Dame solle das Schloß verlassen. Essex, der behauptete, daß die Königin seiner Schwester und ihm nur Raleigh zu Gefallen diese Kränkung zufüge, reiste gegen Mitternacht mit Lady Rich ab. Er wollte gleich nachher nach den Niederlanden segeln und ins Feld ziehen, aber die Königin, die ihn nicht entbehren konnte, ließ ihn zurückholen.

So wurde er auch wider seinen Willen in der Nähe der Königin zurückgehalten, als die Armada drohte. Auch 1589 hätte er nicht am Kriege teilnehmen können, wäre er nicht heimlich aus England entflohen, unter Zurücklassung eines Briefes an die Königin und den Rat *that he would return alive at no ones bidding*. Er mußte jedoch, nachdem er sich vor Lissabon ausgezeichnet hatte, zurückkehren, weil ein zorniger Brief von Elisabeth seine Rückkehr forderte. Dann versöhnten sie sich wieder. Doch die praktische Königin drängte ihn gleich nachher wegen Rückzahlung von dreitausend Pfund, die sie ihm geliehen hatte, so daß er sein Gut Keynton verkaufen mußte. Dagegen erhielt er *the farm of sweet wines*, ein sehr einträgliches Monopol, dessen Einziehung viele Jahre nachher sein Mißvergnügen überschäumen machte.

Wir haben gesehen, welche Erbitterung seine 1590 heimlich geschlossene Ehe bei der Königin erregte, die sofort ihren Zorn an seiner Braut ausließ. Bald war er jedoch wieder in Gnaden aufgenommen, und mitten in seiner Beteiligung am französischen Feldzuge ließ Elisabeth ihn im Jahre 1591 für eine Woche, diemit allerlei Festlichkeiten verbracht wurde, nach England zurückrufen; sie weinte bei seiner Abreise und gab ihm den Befehl, seine Person ja keiner Gefahr auszusetzen, um den er sich wenig kümmerte.

Während der vier Jahre, die Essex hierauf, mit ehrgeizigen Plänen beschäftigt, in England verlebte, kam er darüber ins reine, daß Burghleys Sohn, Sir Robert Cecil, das Haupthindernis seiner Beförderung sei. Bald schlossen sich daher alle die an Essex an, die Cecil und sein Geschlecht aus irgend einem Grunde haßten. Und so geschah es, daß Francis Bacon, Cecils Vetter, der zuerst den Vater, dann den Sohn vergeblich um einträgliche Ämter angefleht hatte, ein naher persönlicher Anhänger Essex wurde. Einer der Parteien mußte man sich ja anschließen, falls man emporkommen wollte. In den Jahren 1593 und 1594 sehen wir denn auch, wie Essex Elisabeth immer wieder um Ämter für Bacon angeht, gegen dessen Gründlichkeit die Königin ein gewisses Mißtrauen hegte. Außerdem trug sie es ihm nach, daß er im Parlamente unvorsichtig gegen einen Regierungsvorschlag gesprochen hatte. Essex erhielt daher zu seinem größten Ärger und Verdruß auf alle seine Gesuche abschlägigen Bescheid. Um seinen Protégé schadlos zu halten, schenkte er ihm Ländereien im Werte von nicht weniger als 1800 Pfund: das nämlich war der Preis, um den Bacon das Terrain veräußerte; Essex veranschlagte es höher.*) Wie ersichtlich, war die Gabe beinahe doppelt so groß als die, die Southampton unverbürgter Überlieferung nach Shakespeare geschenkt haben soll. (Siehe 1. Teil, S. 196.)

Von nun an erscheint Bacon als Essex aufmerksamer, wachsamere Klient, während Essex es als eine Ehrensache betrachtet, Bacon jede Anerkennung, Beförderung und Begünstigung zu verschaffen. Bacon stellt seine Feder Essex immer wieder zur Verfügung. Es gibt drei weitläufige Briefe von Essex an seinen jungen Vetter Lord Rutland aus dem Jahre 1596, die ihm verständige Ratschläge erteilen, wie er sich benehmen solle, um aus seiner bevorstehenden ersten Reise ins Ausland den größtmöglichen Nutzen zu ziehen. In diesen Briefen erkennt man an vielen Stellen Bacons Gedanken, an einigen seinen Stil, da sich in seinen Schriften beinahe gleichlautende Parallelen vorfinden. Soweit man es beurteilen kann, hat Bacon hier, wie später öfters, Essex die Idee und einen ersten Entwurf zu dem Schriftstücke gegeben. Er, der wohl wußte, daß die Verstimmtheiten der Königin gegen

*) James Spedding: Letters and life of Francis Bacon I, 371.

Essex in dessen Gang zu kriegerischem Ruhme und der dadurch gewonnenen Volksgunst ihre Hauptursache hatten, und der sehr wohl bemerkte, daß Essex Gegner am Hofe der Königin seinen Ehrgeiz als ein beständiges Hindernis für den doch schließlich einmal mit Spanien abzuschließenden Frieden darstellten, er betrachtete es nämlich als vorteilhaft für seinen Gönner, daß dieser seine Liebe zu friedlichen Beschäftigungen, zur Erwerbung nützlicher Kenntnisse und unmilitärischer Vorzüge, einmal unzweideutig an den Tag lege, und zwar in Briefen, die man, obgleich sie für einen Privatmann bestimmt waren, doch immerhin Ihrer Majestät unterbreiten konnte.

Ungefähr gleichzeitig mit Francis Bacon schloß dessen Bruder Anthony Bacon sich innig (und viel treuer) an Essex an. Durch ihn kam der Lord mit allen ausländischen Höfen in Verbindung, ja er rivalisierte eine Zeitlang sogar mit dem englischen Ministerium des Auseren an Kenntnis der europäischen Verhältnisse.

Der Eifer, den Essex seinerzeit entfaltet hatte, um die vermutete, aber aller Wahrscheinlichkeit nach erfundene Verschwörung des Arztes Roderigo Lopez gegen Elisabeth zu enthüllen (siehe oben 1. Teil, S. 149), erhob ihn besonders hoch in ihrer erneuten Gunst. Seine Heldentat bei Cadix hätte diese Gunst noch steigern müssen, aber sein Gegner Robert Cecil hatte während seiner Abwesenheit an Macht gewonnen, und die habgierige Elisabeth klagte über die Geringfügigkeit der Beute (sie betrug 13000 Pfund), obwohl es Essex allein gewesen war, der darauf gedrungen hatte, den gewonnenen Vorteil zu verfolgen und die indische Flotte, die man entfliehen ließ, zu erobern; er war im Kriegsrat überstimmt worden.

Um diese neue Mißstimmung der Königin zu überwinden, schrieb Bacon, der sein Geschick als mit Lord Essex Schicksal verknüpft betrachtete, am 4. Oktober 1596 an diesen einen Brief voll guter Ratschläge über die Elisabeth gegenüber zu beobachtende Haltung, um vor allen Dingen ihre Meinung, daß er unbändigen Gemütes sei, zu widerlegen, Ratschläge, die Bacon mit seinem Höflingstemperament leichter befolgen konnte als der allzu freimütige Essex, der sich kaum einer demütigen Haltung beflissen hatte, als seinem Munde auch schon wieder übermütige Worte entchlüpfen.

Am Ende des Jahres 1596 wurde Bacons Gönner von dessen eigener Mutter, Lady Bacon, wegen zudringlichen Benehmens gegen eine der Hofdamen verklagt; er leugnete die Wahrheit der Beschuldigung, räumte aber ähnliche Vergehen (similar errors) ein.

Im Jahre 1597 unternahm Essex, der ein neues Kommando gewünscht hatte, mit zwanzig Schiffen und sechstausend Mann einen Zug nach den Azoren, der nicht zum wenigsten durch seine Un- erfahrenheit und seine unglückliche Leitung vollständig mißlang. Bei seiner Rückkehr wurde ihm vonseiten der Königin ein kühler Empfang zuteil, besonders weil er gegen das Ende der Expedition seinen Mitankführer Raleigh übel behandelt hatte. Um die Königin zu besänftigen, sandte er ihr schmeichelhafte Briefe, wurde aber tödlich gekränkt durch die Ernennung des alten hochverdienten Howard zum Lord High Admiral. Als Sieger von Cadix vermeinte er, allein dieser Auszeichnung würdig zu sein, durch die Howard Sitz und Stimme über Essex erhielt. Infolge seiner Klagen wurde er indes bald zum Earl Marshal von England ernannt und erhielt so wieder den Vorrang vor Howard; er bekam ein überaus kostbares Geschenk im Werte von 7000 Pfund und erwirkte zum ersten (und letzten) Male bei der Königin eine Audienz für seine Mutter, Lady Lettice, der die vor dreiundzwanzig Jahren mit Leicester vollzogene Ehe noch nicht verziehen war, obgleich sie schon 1589 im Alter von neunundvierzig Jahren ihren dritten Mann Sir Christopher Blount geheiratet hatte.

Der von Essex mit der Königin und dem Hofe geschlossene Friede war jedoch nur von kurzer Dauer. Im Jahre 1598 wurde er angeklagt, gleichzeitig zu vier Hofdamen (Elisabeth Southwell, Elisabeth Brydges, Mrs. Russell, Lady Mary Howard) vertraute Beziehungen zu unterhalten, und die Anklage scheint begründet gewesen zu sein. Zu derselben Zeit entstanden heftige Zwistigkeiten darüber, ob man versuchen solle, den Krieg mit Spanien zu be- endigen oder nicht. In Übereinstimmung mit Essex Wünschen wurde die Fortsetzung des Krieges beschlossen; um jedoch darzutun, daß er keineswegs um jeden Preis Krieg wolle, verfaßte er zu diesem Zeitpunkte die erst 1602 erschienene kleine Schrift: *An Apology of the Earle of Essex, against those which jealousy and maliciously tax him to be the hinderer of the peace and quiet of his country.*

In Bacons Schriften aus demselben Jahre ist ein ergötzlicher Zug vom Geburtsteste der Königin aufbewahrt worden, der Essex Sucht verrät, Raleigh zu hänfeln. An diesem Tage war es üblich, daß die vornehmsten Kavaliers des Hofes Ihrer Majestät zu Ehren ein Turnier veranstalteten, und nach alter Sitte mußten die Ritter dabei verkleidet erscheinen. Man wußte indessen, daß Sir Walter Raleigh in seiner eigenen gelbbraunen und orangefarbenen mit schwarzer Schafwolle verbrämten Uniform auftreten würde. Um ihn zu ärgern, kam Essex nun mit einer Garde von zweitausend Reifigen, sämtlich in gelbbraunen und orangefarbenen, mit schwarzem Pelzwerk besetzten Anzügen, vor die Schranken geritten, so daß Raleigh und seine Leute nur eine unbedeutende Abtheilung des großen Gefolges von Essex zu sein schienen.

Schon im Juni oder Juli 1598 kam es abermals zu einer Szene zwischen Essex und der Königin, einer Szene, so unheimlich und burlesk, wie sie bisher noch nicht zwischen ihnen vorgekommen war. Die Veranlassung war geringfügig: die Wahl eines Beamten, der nach Irland gesendet werden sollte. Essex war gewohnt, sich Elisabeth gegenüber alles zu erlauben; bei dieser Gelegenheit oder etwas später sagte er, wie Raleigh berichtet, zur Königin, ihre Handlungsweise sei ebenso krumm wie ihr Knochengesäß (*that her conditions were as crooked as her carcass*). Tatsache ist es, daß er ihr bei dieser Gelegenheit mit einem verächtlichen Ausdruck den Rücken kehrte. Sie antwortete ihm mit einer Ohrfeige und einem zornigen *go and be hanged*. Er legte die Hand auf den Griff seines Schwertes, erklärte, daß er einen solchen Schimpf nicht einmal von Heinrich VIII. geduldet hätte, und blieb dem Hofe monatelang fern.

Erst im Oktober erlangte Essex Verzeihung, doch keine herzliche oder auch nur aufrichtig gemeinte. Aber gegenüber der Nothwendigkeit, die Empörung in Irland zu dämpfen, mußten alle kleinlichen Zerwürfnisse der Vergessenheit übergeben werden. O'Neil, Graf von Tyrone, hatte wie öfters schon ein Heer gesammelt, und die ganze Insel war in Aufruhr. Die öffentliche Meinung bezeichnete — übrigens mit Unrecht — Essex als den einzigen Mann, der den irischen Aufstand bewältigen könne. Er trug jedoch große Bedenken, den Auftrag anzunehmen. Für jeden Hofmann, besonders aber für einen Parteihäuptling am Hofe, war es von größter

Wichtigkeit, sich nicht mehr als unbedingt nötig den Blicken der Königin zu entziehen. Immer mußte er befürchten, daß die Feinde von der Gegenpartei seine Abwesenheit benutzen würden, ihn bei der allmächtigen Herrscherin derart anzuschwärzen, daß er sich nie wieder zu erheben vermöchte. Elisabeth war zu diesem Zeitpunkte wie späterhin Ludwig XIV. von Frankreich Regent und Verfassung in einer Person. Ihr Zorn war Untergang, ihre Gnade die einzige Wohlfahrtsquelle. Daher war Essex sorgsam darauf bedacht, sich die Erlaubnis zu sichern, jederzeit von seinem Posten zurückzukehren und der Königin Rechenschaft abzulegen; und deshalb sprengte er, als ihm im folgenden Jahre diese Rückkehr verweigert wurde, alle Fesseln und übertrat das Verbot. Er wußte sich verloren, wenn er nicht eine persönliche Unterredung mit Elisabeth erlangen konnte.

Im März 1599 wurde Essex an die Spitze der englischen Truppen gestellt; er sollte die Empörung unterdrücken und Thronen nur, wenn er sich ehrlich unterwerfen wolle, das Leben schenken. Aber statt seinem Auftrage gemäß die Empörung in ihrer festen Burg, nämlich in Ulster, anzugreifen, blieb Essex lange untätig und zog dann nach Munster. Einer seiner Befehlshaber, Sir Henry Harrington, erlitt durch eigene Untüchtigkeit und durch die Feigheit seiner Offiziere und Soldaten eine schmachliche Niederlage. Er wurde in Dublin vor ein Kriegsgericht gestellt, und er selbst sowie jeder zehnte Mann von seinen Soldaten wurden erschossen. Der Sommer verging, und mit ihm schwanden die sechzehntausend Mann, mit denen Essex nach Irland gekommen war, durch Krankheit oder Ausreißen bis auf viertausend zusammen. Unter diesen Umständen verschob Essex den Marsch nach Ulster aufs neue, weshalb die Königin, die äußerst mißvergnügt war, ihm ausdrücklich verbot, ohne ihre Erlaubnis von Irland zurückzukehren.

Als er endlich Anfang September 1600 mit seinem zusammengegeschmolzenen Heere Thrones frische Truppen erreichte, die in einer starken Stellung die Ankunft der Engländer erwarteten, gab er seinen Angriffsplan auf, ließ Thronen um eine Zusammenkunft ersuchen und hatte am 6. September eine halbstündige Unterredung mit ihm. Kraft einer Abmachung, die er nach eigener späterer Aussage seinem Thronen gegebenen Versprechen gemäß nicht schriftlich aufsetzen durfte, damit sie nicht in die Hände der Spanier geraten

und so gegen diesen benutzt werden könnte, schloß Essex nun mit dem Rebellenhäuptling einen vierzehnwöchentlichen, von sechs zu sechs Wochen bis zum 1. Mai zu erneuernden Waffenstillstand.

Das entsprach wahrlich nicht den Erwartungen, die Elisabeth an den so viel verheißenden irischen Feldzug geknüpft hatte, und es kann nicht Wunder nehmen, daß ihr Zorn tief und heftig war. Kaum hatte sie von dem Geschehenen Nachricht erhalten, als sie den Abschluß irgend einer Übereinkunft verbot.

Von der Überzeugung geleitet, daß seine Feinde nun ganz das Ohr der Königin hätten, suchte Essex seine Sicherheit in einem neuen Ungehorsam gegen Elisabeths bestimmtes Gebot. Mit einem Gefolge von nur sechs Personen, die in der späteren Anklage zu einer Schar von zweihundert auserlesenen Männern wurden, segelte er nach England, um sich zu rechtfertigen, ritt ohne Aufenthalt nach Schloß Monmouth, wo Elisabeth sich aufhielt, ließ sich alle Türen öffnen und warf sich in seinen beschmutzten und staubigen Reisekleidern der Königin zu Füßen, die er am 28. September morgens zehn Uhr mit aufgelöstem Haar in ihrem Schlafgemach überraschte.

Welche Macht seine Persönlichkeit noch immer auf Elisabeth ausübte, geht daraus hervor, daß sein Erscheinen sie im ersten Augenblicke freudig stimmte. Sobald er Toilette gemacht und sich umgekleidet hatte, erteilte sie ihm eine anderthalbstündige Audienz. So weit ließ sich alles gut an. Er speiste an der Tafel der Königin zu Mittag und erzählte von Irland, dem Lande und dem Volke. Aber gegen Abend erhielt er so lange, bis die Lords des Staatsrates mit ihm gesprochen hätten, Stubenarrest, der einige Tage später in Hausarrest, jedoch unter der Bewachung seines Freundes, des Lord Siegelbewahrers, verwandelt wurde.

Daß die Königin keineswegs ihre früheren zärtlichen Gefühle für Essex vergessen hatte, zeigte sich bei seiner nunmehrigen Erkrankung; sie sandte Mitte Dezember acht Ärzte, um seinen Zustand zu untersuchen; diese verzweifelten an seinem Aufkommen; dennoch erholte er sich.

Während sich sonach zu diesem Zeitpunkte für Essex alles recht dunkel anließ, waren natürlich zugleich seine nächsten Freunde in Ungnade gefallen. In einem Briefe von Rowland Whyte an Sir Robert Sydney (in Sydney Papers) aus dem Jahre 1599

findet sich folgender bezeichnende Zug: „My Lord Southampton und Lord Rutland erscheinen nicht bei Hofe; sie verbringen ihre Zeit in London, indem sie tagaus, tagein die Theater besuchen.“ Wie Southampton eine Waise von Essex geheiratet hatte, so Rutland eine Tochter der Lady Essex aus deren erster Ehe mit Philip Sidney. Beide standen in Noth und Tod ihrem hervorragenden Verwandten zur Seite.

Am 5. Juni 1600 wurde Essex vor Gericht gestellt, und zwar aus gnädiger Rücksicht nicht vor das Sternkammergericht sondern vor einen eigenen aus vier Grafen, zwei Baronen und vier Richtern bestehenden Gerichtshof. Dieser trat in der Wohnung des Lord Siegelbewahrers in York House zusammen, und das große Publikum hatte keinen Zutritt zu seinen Sitzungen. Das gerichtliche Verfahren war hauptsächlich auf den Wunsch der Königin eingeleitet worden, gegenüber der öffentlichen Meinung, die Essex vergötterte und ihn ungerecht behandelt wähnte, seine Verhaftung zu rechtfertigen.

IV.

Die Anklage setzte Essex nicht allzu scharf zu, sie suchte noch keine landesverrätherischen Ursachen für seine schlaffe Haltung in Irland, sondern hob nur seinen Ungehorsam gegen die Befehle der Königin und die unrühmliche und gefährliche Übereinkunft mit Thronen hervor. Francis Bacon war an den Gerichtsverhandlungen nicht beteiligt worden; da er aber an die Königin schrieb und ihr seine Dienste bei dieser Gelegenheit anbot, so bekam er den untergeordneten Auftrag, Essex für die Indiskretion zur Rechenschaft zu ziehen, deren er sich durch die Annahme der in unpassenden Ausdrücken verfaßten Widmung einer Broschüre schuldig gemacht hatte, die ein gewisser Dr. Hayward geschrieben hatte. Bacon überschritt den ihm gegebenen Auftrag, indem er ausführlich bei einigen leidenschaftlichen Wendungen aus einem Briefe Essex an den Lord Siegelbewahrer verweilte, worin er das Herz der Königin verhärtet genannt und ihren fürstlichen Zorn mit einem Ungewitter verglichen hatte. Eine weniger um die Gnade der Königin besorgte Persönlichkeit hätte sich diese Aufgabe wegen seiner nahen Beziehungen zu Essex verbeten; Bacon kam darum ein, ja er ging weiter, als der Auftrag lautete, und es erscheint wenig glaubwürdig,

wenn er nachher in seiner Apology die Sachlage so darstellt, als habe ihn der Wunsch geleitet, Essex später bei der Königin nützlich sein zu können; doch hatte er offenbar noch nicht aufgehört, eine Versöhnung zwischen Elisabeth und Essex als den wahrscheinlichen Ausgang zu betrachten, und mag ja auch später in Privatunterredungen das Seine dazu beigetragen haben, die Königin versöhnlich zu stimmen.

Das vom Lord Siegelbewahrer verkündete Urteil war nicht streng; Essex sollte vorläufig seines Amtes entsetzt werden und als Gefangener in seinem eigenen Hause verbleiben „bis es Ihrer Majestät gefallen möchte, ihm sowohl diese Strafe wie alles übrige zu erlassen.“

Bacon, der die Sache des Essex augenscheinlich noch nicht für unwiederbringlich verloren hielt, suchte ihn nun in einem vorsichtigen Briefe seine Haltung zu erklären und erhielt von dem edelmütigen Manne sofort eine Verzeihung, die er schwerlich verdiente. Bacon behauptete, daß ihm Essex Interessen nächst denen der Königin und des Vaterlandes nach wie vor am meisten am Herzen lägen, und verfaßte nun: zuerst einen sehr verständigen Brief, den Essex der Königin senden möchte, dann mit Ausbietung aller seiner diplomatischen Klugheit einen fingierten Brief von seinem, Essex ergebenen, Bruder Anthony Bacon an den Lord und dessen Antwort hierauf. Diese Briefe, die Bacons Gabe, den Stil zweier so verschiedener Männer nachzuahmen, bewundernswürdig dardun, mußten beiderseits abgeschrieben und so benutzt werden, daß sie der Königin vor Augen kamen und den gewünschten Eindruck machen konnten. Mit machiavellistischer Feinheit ist in diesen Briefen dafür gesorgt, daß Francis Bacon in dem Lichte erscheint, das der Königin am genehmsten sein mußte: Essex scheint ihn als von der Königin gewonnen zu betrachten, und Anthony hofft, daß die Königin ihm die Gnade erzeigen möge, die er für „alles, was er getan und gelitten habe,“ verdiene.*)

Es gelang Bacon nicht, Elisabeth dahin zu bringen, daß sie Essex seine frühere Stellung in ihrer Gunst wieder einräumte.

*) Two Letters framed by Sir Francis Bacon, the one as in the name of Mr. Anthony Bacon, his brother, to the earl of Essex; the other as the earl's answer thereunto. Spedding: Letters and life of Francis Bacon II, 197 ff.

Aber im August, ein paar Monate nach seiner Verurteilung, erhielt er seine volle Freiheit zurück, doch blieb ihm der Zutritt zu Elisabeth versagt, und es wurde ihm bedeutet, daß er noch immer in Ungnade stehe. Aus diesem Grunde wurde er außer von seinen Verwandten nur von wenig andern aufgesucht. Hierzu kam, daß er tief verschuldet war, und daß im nächsten Monat das Weinmonopol aufhörte, das seine wesentlichste Erwerbsquelle gebildet hatte und von dessen Erneuerung seine ökonomische Rettung abhing.

Zwischen Furcht und Hoffnung schwankend, ging seine tägliche Stimmung von Trauer und Reue mit einer solchen Schnelligkeit zu aufrührerischer Wut über, daß sein Gemüt ganz aus dem Gleichgewicht gebracht zu sein schien. Bald wendet er sich in schmeichlerischen Briefen mit der tiefsten Demut an die Königin, bald spricht er — wie in jenen Tagen sein Freund Sir John Harington berichtet — „von der Königin, wie es kein Mann tut, der eine gesunde Seele in einem gesunden Körper hat.“

Dann fiel die Entscheidung. Seine Einnahmequellen stockten, und seine Hoffnung auf die Königin war vernichtet. Hierzu kam seine übrigens unbegründete Furcht, daß seine Feinde bei Hofe, die ihn seines Vermögens beraubt hatten, nun auch Pläne schmiedeten, um ihm das Leben zu nehmen. Er bildete sich außerdem ein, daß Robert Cecil Intrigen anzettelte, um der spanischen Infantin den Thron zu sichern, und verzweifelt, wie er war, begann er sich vorzugaukeln, es sei ebenso notwendig für des Staates Wohl wie für sein eigenes, daß er sich mit Gewalt Zutritt zur Königin verschaffe und die Entfernung ihrer jetzigen Ratgeber zu bewerkstelligen suche. In der Sorge, er könne abermals gefangen genommen und diesmal in den Tower gesandt werden, beschloß er im Februar 1601 seinen seit einiger Zeit gehegten Voratz, den Hof zu überrumpeln, zur Ausführung zu bringen.

Southampton hatte während dieser Zeit der Partei der Mißvergnügten seinen Besitz Drury House zur Besprechung der Situation überlassen. Hier wurde in flüchtigen Umrissen der Plan entworfen, daß man sich des Schlosses Whitehall bemächtigen und Essex sich Zutritt zur Königin erzwingen solle; der Zeitpunkt wurde von der Ankunft schottischer Gesandten abhängig gemacht. Am 5. Februar fanden vier oder fünf Freunde des Lords sich im Globetheater ein

und versprachen den Schauspielern elf Shillinge mehr als sie gewöhnlich erhielten, wenn sie am 7. das Drama von der Absetzung und der Ermordung König Richard II. spielen wollten (siehe oben 1. Teil, S. 153). Inzwischen hatte Essex Anfang Februar auch bei sich in Essex House seine Anhänger versammelt, und das veranlaßte die Regierung, die mit Beunruhigung von dem Zulauf dahin erfahren hatte, Essex vor den Rat zu bescheiden. Er erhielt die Vorladung am 7. Februar 1601, entschuldigte sich mit Unwohlsein und berief sogleich seine Freunde zu sich. Am Abend desselben Tages waren dreihundert Mann bei ihm versammelt, ohne daß jedoch ein wirklicher Plan für das Unternehmen gefaßt worden wäre. Essex theilte ihnen mit, sein Leben sei durch Cobham und Raleigh bedroht. Am Morgen des 8. Februar kam der Lord Siegelbewahrer mit drei andern Lords, um im Auftrage der Königin zu untersuchen, was da vorginge. Sie verlangten eine Unterredung mit Lord Essex und sagten ihm, alle seine Klagen, die er bei der Königin vorzubringen habe, sollten angehört werden, er müsse aber seinen Anhängern befehlen, auseinanderzugehen.

Essex gab nur verworrene Antworten: man trachte ihm nach dem Leben, man wolle ihn in seinem Bette ermorden, man habe sich treulos gegen ihn benommen und dergleichen. Unterdessen wurden aus der Schar seiner Anhänger Rufe laut: Märlord, sie betrügen Euch! Sie stürzen Euch ins Unglück! Ihr vergeudet die Zeit! — Essex führte die Lords in sein Haus, während seine bewaffneten Freunde schrien: Schlacht sie tot! oder: Werft den Siegelbewahrer zum Fenster hinaus! oder: Behaltet sie als Geiseln! — Er ließ sie als Gefangene oder Geiseln in seine Bibliothek einschließen. Dann kehrte er zurück, und mit dem Rufe: Zu Hofe, zu Hofe! strömte man aus dem Tore. Im letzten Augenblick erfuhr Essex, daß der Hof vorbereitet, die Wachen verdoppelt und alle Zugänge zum Schlosse gesperret waren. Man war daher genöthigt, zuerst eine Aufwiegelung der City zu versuchen. Aber um durch die Stadt zu ziehen, mußte man Pferde haben; man hatte nach solchen geschickt; aber ihre Ankunft verzögerte sich. So ungeduldig war man indessen, daß man nicht abwartete, bis sie zur Stelle waren, sondern in einer Stärke von ein paar hundert Mann mit Essex, Southampton, Rutland, Blount und anderen vornehmen Herren an der Spitze, doch ohne irgend einen wirklichen Führer

oder wirklichen Plan sich zu Fuß durch die Straßen der City begab. Essex hielt nirgends eine Rede an die Bevölkerung, sondern rief nur immer wie sinnlos, man habe ihn ermorden wollen. Zwar strömten viele Leute hinzu und schlossen sich dem Zuge an, aber niemand war bewaffnet und niemand andres und mehr als bloßer Zuschauer. Die Regierung ließ inzwischen durch berittene, hohe Beamte rings in der Stadt ausrufen, daß Essex Hochverräter sei, worauf mehrere seiner Leute sich von ihm trennten; gleichzeitig wurden Truppen gegen ihn ausgesandt, so daß er und der Rest seiner Leute mit knapper Not auf dem Flusse nach Essex House gelangten, das gleich einer Belagerung und Beschießung unterworfen wurde, bis Essex und Southampton gegen Abend Unterhandlungen eröffneten und sich um zehn Uhr mit ihrer kleinen Schar gegen das Versprechen ritterlicher Behandlung und eines ehrenhaften Prozesses übergaben. Die Gefangenen wurden zum Tower geführt.

Zu diesem Zeitpunkt greift Francis Bacon aufs neue und dieses Mal entscheidend in Essex Leben ein. Er brauchte durchaus nichts mit dem Rechtshandel zu tun zu haben, und selbst wenn er von Amtswegen dazu verpflichtet gewesen wäre, so forderte die Schicklichkeit, daß er sich zurückhielt. Er war nicht der öffentliche Ankläger, sondern nur ein Mitglied des gelehrten Rates (The Learned Counsel). Aber seine nahen Freundschaftsbeziehungen zu Essex machten der Regierung seine Mitwirkung bei der Sache wünschenswert; er war zugleich Zeuge und Advokat und wurde nicht als Mitglied des gelehrten Rates, sondern ausdrücklich als „Freund des Angeklagten“ hinzugezogen.

Am 19. Februar wurden Essex und Southampton vor einen Gerichtshof von fünfundzwanzig Peers und neun Richtern gestellt. Schon am 17. war Thomas Leigh, ein Hauptmann aus Essex irischem Heer, der am 8. Februar in das Schloß einzudringen versucht hatte, im Tower enthauptet worden. Jetzt da Essex Sache unwiderruflich verloren war, trug Bacon nur die eine Sorge, sich der herrschenden Partei nützlich und der Königin ergeben zu zeigen. Seine erste Rede gegen Essex bezweckte daher den Nachweis, daß der in Wirklichkeit improvisierte Plan, eine Erhebung in der Stadt London hervorzurufen, das Ergebnis dreimonatlicher Beratungen gewesen sei; Essex Behauptung, er sei durch die Furcht vor den von mächtigen

Feinden gegen ihn geplanten Anschlägen zu seiner That getrieben worden, stellte er als heuchlerisch und erlogen dar. Er verglich Essex mit Cain, dem ersten Mörder, der auch für seine Untat Entschuldigungen vorgebracht habe, und mit Pisisstratus, der sich selbst verwundet habe und dann mit dem Rufe, man trachte ihm nach dem Leben, durch die Straßen von Athen gelaufen sei: Lord Essex habe in Wirklichkeit gar keine Feinde gehabt.

Essex erwiderte, daß er Mr. Bacon's eigenes Zeugnis gegen ihn anführen könne. Als Hofmann habe Bacon versprochen, ihm bei der Königin das Wort zu reden. Mit großer Kunstfertigkeit habe er einen Brief an die Königin geschrieben, den Essex mit seinem Namen unterzeichnet habe. Er habe auch einen andern Brief im Namen seines Bruders Anthony und Essex Antwort darauf geschrieben, die beide der Königin unterbreitet werden sollten: Gosnold brachte mir beide Briefe, und in meinem verteidigte er mich so warm wie nur möglich gegen jene Feinde und bezeichnete sie so deutlich wie nur möglich.

Diese Antwort traf Bacon empfindlich, und in seiner Gegenrede griff er an einem der folgenden Tage seinen Wohlthäter mit einem neuen, weit bözartigeren und gefährlicheren Vergleich an. Er verglich ihn mit einem weitberühmten Zeitgenossen, dem Herzoge von Guise, der ja auch ein aufrührerischer Edelmann war: „Nicht auf das Gefolge, das ihr mit Euch führtet, sondern auf den Beistand, den Ihr in der Stadt zu finden hofftet, setztet Ihr Euer Vertrauen. Der Herzog von Guise drängte sich am Barrikadentag, bloß mit Hose und Wams bekleidet, durch die Straßen von Paris, von nur acht Herren begleitet, und fand in der Stadt die Hilfe, die Euch — gelobt sei Gott! — hier versagt blieb. Der König war gezwungen, Pilgertracht überzuwerfen und in dieser Verkleidung vor der Wut der Empörer zu entfliehen.“

Da Essex fortwährend leugnete, daß er nach dem Throne gestrebt und der Königin irgend etwas habe zu Leide tun wollen, so war diese Parallele für ihn eine furchtbare.

Sowohl er als Southampton wurden für schuldig erklärt und zum Tode verurteilt.

Ein besonderes Interesse knüpft sich für uns an das Verhör von Shakespeares Beschützer Southampton und das von ihm unterzeichnete Geständnis. John Chamberlain schreibt den 24. Februar

in einem Privatbrief: „Der Graf von Southampton sprach sehr gut (obgleich meiner Meinung nach etwas zu weitschweifig) und verteidigte sich wie ein Mann, der gerne am Leben bleiben will, sehr energisch, um freigesprochen zu werden, aber alles vergebens, denn das konnte ja nicht geschehen; hierauf ließ er sich zu Bitten herbei und erregte großes Mitleid; obgleich man ihm im allgemeinen gut sein mußte, so fand ich doch, daß er gegenüber seinem stolzen Feinde allzu kleinlaut und untertänig war und allzu wenig geneigt schien, zu sterben.“

Aus Southamptons eigem Geständnis geht hervor, daß er gleich bei seiner Ankunft in Irland erfuhr, Essex habe sich an König James von Schottland gewendet und diesem auseinander gesetzt, er dürfe sich seiner selbst wegen nicht darein finden, daß Englands Regierung fortwährend in den Händen seiner eigenen sowie der Feinde Essex bliebe. Er möge vielmehr zu rechter Zeit ein Heer ausrüsten, und Essex würde dann, soweit es sich mit seinem Dienstverhältnis zu Ihrer Majestät vereinigen ließe, den König mit seinen irischen Truppen unterstützen. Als James ausweichend antwortete, wurde nichts aus dem Plan, und Southampton bereute es bald nachher, daß er diesem Vorhaben anfangs Gedeihen gewünscht hatte. Nachdem er seinen Posten in Irland verloren hatte, reiste er nach den Niederlanden und hegte keinen andern Gedanken, als die Gnade der Königin wieder zu gewinnen, als Essex, sein Verwandter und Freund, ihn zu sich berief und ihn ersuchte, ihm seinen Beistand zu gewähren zu seinem Vorhaben, sich Zutritt zu Ihrer Majestät zu verschaffen. Mit schwerem Herzen sei er der Aufforderung gefolgt und habe sich dem Unternehmen nicht im geringsten aus Untreue oder Unehreubietigkeit gegen Ihre Majestät, sondern einzig und allein aus Liebe zu Essex angeschlossen. Er bereue und verabscheue seine Handlungsweise und gelobe auf seinen Knien, der Königin alle seine Tage weihen zu wollen, sofern man ihm das Leben schenke.

Southampton macht den Eindruck eines heftigen, aber weichen Charakters, der den Eingebungen einer stärkeren Natur gefolgt war. Nie aber läßt er sich zu einem unwürdigen Wort gegen seinen Verwandten und Freund hinreißen, der, wie er wußte, jedenfalls verloren war. Er wurde zu lebenslänglichem Kerker begnadigt.

Essex selbst bestand schließlich die schwere Probe, auf die er gestellt war, mit weniger Standhaftigkeit; denn als er sich zum Tode verurteilt sah und erfuhr, daß mehrere ihm sehr Nahestehende die auf seine Veranlassung zu Drury House getroffenen Vereinbarungen und Unterredungen bekannt hatten, verlor er in den letzten Tagen vor seinem Tode alles Gleichgewicht, ja er ließ alle Würde fallen und überhäufte seine Verwandten, seine Schwester, seine Freunde, seinen Sekretär und sich selbst mit einer Flut von Anklagen.

Unterdessen waren seine Feinde nicht müßig. Selbst Raleigh, an dessen stolzem Charakter man ungern einen solchen Makel bemerkt, der jedoch naturgemäß nicht nur durch die alte Feindschaft sondern auch durch Essex letzte Beschuldigung, daß er ihm nach dem Leben trachte, gereizt war, schrieb in seiner Besorgnis, daß Essex begnadigt werden könne, an Cecil und bat ihn not to relent, sondern dafür zu sorgen, daß das Todesurteil vollzogen würde.

Elisabeth hatte das Urteil mit ihrer Unterschrift versehen, diese aber wieder zurückgezogen; am 24. Februar unterzeichnete sie es zum zweitenmal, und am 25. Februar 1601 fiel unter drei Streichen Essex Haupt.

Die Bevölkerung ließ sich nicht darauf ein, ihren Liebling als Hochverräter zu betrachten; sie verabscheute seinen Henker und ebensosehr die Männer, die wie Bacon und Raleigh durch ihr gehässiges Auftreten die Vollstreckung des Todesurteils betrieben hatten.

Um sich zu rechtfertigen, erließ die Regierung eine offizielle Erklärung über die Schuld des gefallenen hochgestellten Mannes: *A Declaration touching the Treasons of the late Earl of Essex and his complices*, an deren Abfassung Bacon großen Anteil hatte. Diese Erklärung ist sehr unzuverlässig. Einer der hervorragendsten Biographen Bacons, James Spedding, hat allerdings deren Übereinstimmung mit den wirklichen Verhältnissen nachzuweisen versucht; es ist ihm aber nicht gelungen, die gravierende Tatsache wegzuerklären, daß alles ausgelassen ist, was nach Ausweis der Verhöre Essex Absicht bekundet, keine Gewalt anzuwenden, und was das durchaus Unüberlegte bei dem Versuche, eine Empörung in London hervorzurufen, dartat; wo derartiges

ausgelassen ist, finden sich am Rande, bald in Francis Bacons und bald in der Handschrift des öffentlichen Anklägers Coke die Buchstaben om., was natürlich auszulassen heißen soll (to be omitted). Eine Vergleichung ist noch heute möglich, da alle Verhöre aufbewahrt worden sind.)*

Bacon, der in intellektueller Beziehung so glänzend ausgestattet war und das Bewußtsein seines geistigen Wertes in sich trug, war nicht ohne weiters ein schlechter Mensch. Aber sein Herz war kalt und seine Seele ohne Edelmut. Er fühlte auf eine ganz unwürdige Weise Verlangen nach irdischer Wohlfahrt; immer verschuldet, begehrte er vor allen Dingen schöne Häuser und Gärten, massives Silberzeug, große Einnahmen und alles, wodurch man sich diese Güter verschaffen kann: hohe Stellungen, Ämter, Titel und Ehrenbezeugungen, die er Männern von geringerem Wert hätte überlassen sollen. Er verbrachte die Hälfte seines Lebens als Bittsteller, erhielt eine kränkende Abweisung nach der andern und dankte dann demütig für die gnädige Behandlung. Ein einziges Mal in seiner Jugend zeigte er als Parlamentsmitglied Unabhängigkeit und Rechtsgefühl, bereute es jedoch, als er sah, daß man ihm das an höchster Stelle übel nahm, mit einer Innigkeit, als hätte er ein Verbrechen gegen alle politische Moral begangen, und bat Ihre Majestät so flehentlich um Verzeihung, als wäre er auf Rassenbetrug ertappt worden. Mit dieser Niedrigkeit der Gesinnung und Haltung kehrte er sich nun gegen Essex. Oft hat er den Lehrsatz wiederholt, den schon Cicero (in *De amicitia*) kritisiert: „Liebe so, als ob du einmal hassen, und hasse so, als ob du einmal lieben wirst.“ Nie hatte er Essex auf andere Weise geliebt. Seine Entschuldigung dafür, daß er um jeden Preis Beförderung erstrebte, wenn es überhaupt eine gibt, ist, daß er den höchsten Begriff von seinem Werte für die Wissenschaft hatte und der Ansicht war, es gereiche der Wissenschaft zur Ehre und zum Vorteil, wenn er als ihr Jünger hohe Stellungen einnehme.

*) Man vergleiche: Robert Devereux: Dictionary of National Biography. — Spedding: Letters and Life of Francis Bacon II 190—374. — Edwin Abbott: Francis Bacon, on Account of his life and works 53—82. — Macaulay: Lord Bacon. — Gosse: Raleigh.

Betrachtet man Essex Porträt mit seiner regelmäßigen Schönheit, dem vornehmen, milden Ausdruck, der hohen Stirn, dem krausen Haar und dem lang herabwallenden, hellen Bart, so begreift man, daß ein solcher Mann der Liebling des Volkes werden mußte, wenn sein Name vom Ruhmesglanz abenteuerlicher Taten mit einem Glorienschein umgeben wurde, und daß seine bei zwei Gelegenheiten bewiesene Unfähigkeit als Heerführer die Bewunderung des Volkes nicht sonderlich vermindern konnte. Er war in Wirklichkeit weder Staatsmann noch Feldherr, sondern ein freimütiger, leidenschaftlicher Mann ohne Staatsklugheit, ein tapferer Soldat ohne Taktik. Er mißverstand seine Herrschaft über Elisabeth, er begriff es nicht, daß die Königin, so sehr seine Person sie bezauberte, seine politischen Ratschläge geringschätzte. Es steckte ein gut Stück von einem Poeten in ihm, er dichtete hübsche Sonette, beschützte gleichermaßen die Männer des Geistes und des Schwertes, zeigte sich gegen seine Freunde und Klienten edelmütig bis zur Verschwendung und hatte seine aufrichtigsten und überzeugtesten Bewunderer unter der zeitgenössischen Schriftsteller- und Dichterschar. Unzählig sind die Bücher, die ihm zugeeignet wurden.

Es steht fest, daß es nach seinem traurigen Tode mit dem Humor und dem Lebensmuth der Königin zurückging. Die Sage, seine Hinrichtung sei ihr so außerordentlich zu Herzen gegangen, ist jedoch wenig glaubhaft, und die Erzählung von Essex Ring, der ihr zu spät vorgezeigt worden wäre, ist sicherlich eine Fabel. Tatsache ist es dagegen — denn der Herzog von Biron, der als Gesandter Heinrich IV. von Frankreich mit einem Gefolge von dreihundert Mann der Königin einen Höflichkeitsbesuch abstattete, hatte keinen Grund, eine Unwahrheit zu erzählen — daß Elisabeth am 12. September 1601 in einem Gespräch über Essex sich über ihren hingerichteten Liebling lustig machte, und dem Herzog seinen Kopf zeigte. Es heißt, daß sie den Schädel einem Schrein entnahm; wahrscheinlich ist es jedoch, daß sie einfach durch das Fenster auf den am Tower aufgepflanzten Kopf deutete. Zehn Monate später erlitt dieser Günstling des französischen Königs — dessen Namen Shakespeare dem Helden seines ersten Lustspiels verliehen hatte — denselben Tod wie Essex für ein dem seinen ähnliches Vergehen.

Bacon hat wahrlich über Essex' Verschwinden noch weniger getrauert als die Königin. Er war indessen schamlos genug, als nach dem Tode Elisabeths Essex' Freunde bei dem neuen Könige in der höchsten Gunst standen, einen Brief an Southampton zu senden (als dieser zwar noch nicht aus dem Tower entlassen war, aber bereits wieder eine Macht im Staate zu sein schien), den er nach Äußerungen der Befürchtung, daß der Lord ihm mit Mißtrauen begegne, folgendermaßen schließt: „Und doch ist es, weiß Gott, so wahr wie irgend etwas, daß diese große Veränderung (im Staate) in mir keine andere Veränderung Eurer Herrlichkeit gegenüber hervorgerufen hat, als daß ich nun ruhig sein kann, was ich, wie Ihr wißt, immer aufrichtig gewesen.“

Natürlicherweise kannte man zu jener Zeit in London die einzelnen Umstände bei Essex' Beurteilung nicht so genau, wie wir sie gegenwärtig kennen. Wir sehen jedoch, wie schon erwähnt, daß die öffentliche Meinung sich mit Leidenschaft und Entrüstung gegen Bacon wandte, ihn als Verräter seines Herrn, der mehr als irgend ein anderer beigetragen, dessen unglückliches Ende herbeizuführen, aufsaßte und verachtete. Wir sehen, daß Raleigh trotz seiner Größe nun einer der unpopulärsten Männer von England wird, und wir beobachten, daß die große Bevölkerung Essex' Anndenken trotz aller Versuche, ihn in den Augen der Menschen herabzusetzen, fortwährend vergötterte.

Wenn also die Frage entsteht, welche Stellung Shakespeare zu diesen das englische Volk bewegenden Begebenheiten eingenommen habe, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß er, der jüngst in so innigen Beziehungen zu Southampton gestanden hatte und daher auch Essex nicht fern stehen konnte, den Persönlichkeiten der Angeklagten seine Sympathie geschenkt, lebhaften Unwillen gegen ihre Feinde empfunden und sich ihr Schicksal sehr zu Herzen genommen hat. Und wenn wir nun andererseits beobachten, daß gerade zu dieser Zeit in Shakespeares bisher heiterer Grundstimmung ein solcher Umschlag eintritt, daß alle seine Eindrücke vom Leben und von den Menschen immer schmerzlicher werden, so wächst die Wahrscheinlichkeit, daß Wehmut über das Schicksal, das Essex, Southampton und ihre Genossen ereilte, einer der ursprünglichen Gründe zu seiner beginnenden Melancholie gewesen ist.

Es war natürlich, eine Ursache für seine von nun an steigende Schwermut in den äußeren Ereignissen — den damals eben zum Abschluß gelangenden politischen Begebenheiten — zu suchen; aber es ist doch weit eher notwendig, die genügende Erklärung für den Umschlag seiner Gemütsstimmung in seinen persönlichen Erlebnissen zu erforschen. Wir müssen daher nachspüren, welche Aufschlüsse seine Arbeiten uns über sein der Öffentlichkeit entzogenes Leben und seine inneren Zustände in diesen Jahren schenken.

Nun gibt es unter Shakespeares Werken eines, das uns vor allen anderen einen Blick in sein innerstes Seelenleben tun läßt, nämlich seine Sonette. Sie müssen wir also vor allen Dingen um Rat fragen. Denn äußere Begebenheiten können zwar einen helleren oder dunkleren Schimmer über das Gefühlsleben und die Gedankenwelt eines Mannes werfen, sind aber nie für seine glückliche oder traurige Grundstimmung ausschlaggebend. Hat er persönliche Gründe, sich dem Unglücke preisgegeben zu fühlen, so kann selbst eine allgemeine politische Zufriedenheit im Lande seinen Kummer nicht vertreiben, und umgekehrt, falls tiefe Freude in seinem Hause herrscht, und er persönlich Ursache hat, sich vom Glücke begünstigt zu fühlen, so wird die öffentliche Mißstimmung an der Harmonie seines Gemütes abprallen. Doppelt niedergeschlagen wird er natürlicherweise sein, wenn die öffentlichen Ereignisse wie seine Privaterlebnisse gleichmäßig dazu beitragen, seine Weltanschauung düster zu gestalten.

Shakespeares Sonette werden zum ersten Male an der bekannten, vom Dichter handelnden Stelle bei Meres in Palladis Tamia 1598 erwähnt, wo von „seinen zuckersüßen Sonetten“ als „unter seinen privaten Freunden“ von Hand zu Hand gehend gesprochen wird. Im folgenden Jahre wurden in der auf unredliche Weise hergestellten und vom Buchhändler Jaggard mit Unrecht unter Shakespeares Namen herausgegebenen Sammlung The Passionate Pilgrim die beiden bedeutenden Sonette gedruckt, die jetzt die Nummern 138 und 144 tragen, jedoch mit älteren als den später bekannten Lesarten. Besonders das erste Gedicht ist in dieser älteren Form interessant. Denn, wenn es auch technisch

viel zu wünschen übrig läßt, so klingen die Worte viel natürlicher und scheinen das Gepräge des ursprünglichen Entwurfes zu tragen. In den nächsten zehn Jahren werden Sonette von Shakespeare nirgends besprochen, aber 1609 gibt der Buchhändler Thomas Thorpe die Quartausgabe: Shakespeares Sonnets. Never before imprinted, heraus, eine Ausgabe, die Shakespeare selbst zwar nicht vor dem Drucke durchgesehen hat, der aber eine authentische Handschrift zugrunde gelegen haben kann.

Diese Originalausgabe hat eine vom Buchhändler in der geschrobensten Sprache verfaßte Widmung, die zu zahllosen Grübeleien und Vermutungen Veranlassung gegeben hat. Sie lautet:

TO . THE . ONLIE . BEGETTER . OF
THESE . INSVING . SONNETS .
MR . W . H . ALL . HAPPINESSE .
AND . THAT . ETERNITIE .
PROMISED .
BY .
OVR . EVER-LIVING . POET .
WISHETH .
THE . WELL . WISHING .
ADVENTVRER . IN .
SETTING .
FORTH .

T . T .

Die Bedeutung der Unterschrift ist unverkennbar, da Ein Buch genannt Shakespeares Sonette am 20. Mai 1609 unter dem Namen Thomas Thorpes in das Buchhändlerregister eingeschrieben wurde. Dagegen hat man im vorigen und im ganzen jetzigen Jahrhundert darüber gestritten, was man unter dem onlie begetter der Gedichte zu verstehen habe, dem sie gewidmet seien (einziger Erzeuger oder einziger Eingebor oder einziger Verschaffer?), und immer wieder ist die Frage aufgestellt worden, wer der so bezeichnete Mr. W. H. wäre. Während man den geschraubten Ausdruck begetter den künstlichsten Deutungen unterwarf, hat man alle möglichen, darunter die ungereimtesten, Mutmaßungen über die Chiffren W. H. und alle möglichen, darunter die unglaublichsten, Vermutungen über die Person aufgestellt, an welche die Sonette gerichtet seien.

Es lautet wunderbarlich, ist aber nichtsdestoweniger wahr, daß man in den ersten achtzig Jahren des 18. Jahrhunderts die Sonette so las, daß man sie alle an ein weibliches Wesen gerichtet, alle der Geliebten Shakespeares zu Ehren geschrieben glaubte, und erst Malone im Verein mit seinen Freunden machte im Jahre 1780 geltend, daß mehr als hundert von den Sonetten einen Mann verherrlichen. Diese Auffassung hatte jedoch so wenig Wurzel gefaßt, daß Chalmers im Jahre 1797 in vollem Ernste darzutun versuchte, die Sonette seien alle der Königin Elisabeth gewidmet, an die, wie er annahm, auch Spensers berühmte (in Wirklichkeit an seine spätere Frau gerichtete) Amoretti gerichtet gewesen.

Erst im Anfang des 19. Jahrhunderts begriff man, was Shakespeares Zeitgenossen unzweifelhaft sehr gut verstanden haben, daß die ersten einhundertsechszwanzig Sonette einem Jüngling gelten.

Da lag denn die Annahme nahe, daß dieser Jüngling der als einziger Erzeuger oder Veranlasser der Sonette bezeichnete Mr. W. H. sei, selbst wenn die andere Gruppe der Sonette an eine Frau gerichtet sind. Die ihm gewidmete Abtheilung war ja die bei weitem größte und folgte unmittelbar auf die Dedikation.

Einzelne, welche gemeint haben, das Wort begetter bezeichne die Person, die dem Buchhändler die Handschrift zu den Sonetten verschafft habe, zogen den Schluß, daß die Vorbuchstaben William Hathaway, Shakespeares Schwager, bedeuten sollten (Neil, Elze); Dr. Farmer riet im 18. Jahrhundert auf William Harte, den Neffen des Dichters; später entdeckte man indessen, daß dieser erst im Jahre 1600 geboren wurde. Nur auf Grund eines so unbedeutenden Umstandes wie der, daß in der ersten Ausgabe (augenscheinlich wegen einer Willkürlichkeit oder eines Mißverständnisses, das sich auch an vielen anderen Stellen des Buches findet) im zwanzigsten Sonette das Wort hues in der altertümlichen Schreibweise mit einem großen Anfangsbuchstaben und mit Kursivschrift, also *Hews*, geschrieben war, schloß der Ausleger Tyrwhitt auf einen sonst unbekannten Mr. William Hughes als den Gegenstand der Sonette. Ja, es hat nicht an Mutmaßungen gefehlt, daß Shakespeare selbst dieser Mr. W. H. sei, daß also H. ein Druckfehler sei statt S., oder daß die Chiffren Mr. William Himselb bedeuten sollten (Barnstorff).

Lange Zeit neigten ferner ernsthafte und verständige Ausleger zu der Meinung, daß die Buchstaben W. H. miteinander vertauscht wären, da die Sonette an niemand anders gerichtet sein könnten als an Henry Wriothesley, Grafen von Southampton, der ja dem Dichter sehr nahe gestanden habe, und dem auch die beiden kleinen epischen Dichtungen zugeeignet gewesen. Das ist die Annahme von Drake und Gervinus. Doch schon 1832 hat Boaden verschiedene Betrachtungen dagegen geltend gemacht. Er behauptet, daß Southampton nie die persönliche Schönheit besaß, von der in diesen Gedichten unaufhörlich gesprochen wird, und daß die Gedichte weder zu seinem Alter, zu seinem Charakter noch zu seinem bewegten, tätigen und durch Wechselfälle hin und her geworfenen Leben passen, worauf nicht die geringste Anspielung vorkommt.

Zweifellos sind diese Gedichte an einen vornehmen Gönner gerichtet; aber so wenig wissen wir von Shakespeares Lebensverhältnissen, daß wir uns in bezug auf seine Gönner bei Hofe nur an die Ausdrücke halten können, die in seinen an Southampton gerichteten Widmungen von Venus und Lucretia und in der den Lords Pembroke und Montgommery geltenden Zueignung des ersten Foliobandes aus dem Jahre 1623 gebraucht werden, von: „der Gunst, die sie diesen Schauspielen und ihrem Verfasser zu seinen Lebzeiten erwiesen haben.“

Nachdem schon Bright 1819 und Boaden 1832 unabhängig voneinander die Ansicht geäußert hatten, daß Pembroke der Held der Sonette sei, fand diese Auslegung immer mehr Anhänger (Charles Armitage Brown, Hallam, Massie, Henry Brown, Minto, W. M. Rossetti). Am Schlusse des 19. Jahrhunderts konnte man diese Anschauung als durchgedrungen betrachten, da sie von den ersten Forschern (wie Dowden) geteilt wurde und durch die in Thomas Tylers Buch über die Sonette aus dem Jahre 1890 niedergelegten scharfsinnigen Beobachtungen und Vermutungen gleichsam ihre letzte Bestätigung empfangen hat.

Alle die genannten Männer sind darin einig, daß nur bei Einer Persönlichkeit Alter, Lebensverhältnisse, Äußeres, Tugenden und Laster mit denen des jungen Mannes übereinstimmen, dem die Sonette gelten, wie sich auch seine Anfangsbuchstaben mit denen des Mr. W. H. decken, dem sie zugeeignet sind:

Und das sei der junge William Herbert, vom Jahre 1601 an Graf von Pembroke, geboren den 8. April 1580, der im Herbst 1597 oder im Frühjahr 1598 nach London kam, dort aller Wahrscheinlichkeit nach Shakespeare gleich kennen lernte und augenscheinlich bis zu seinem Tode in dauernder, freundschaftlicher Verbindung mit ihm stand. Der Weg, auf dem man zu William Herberts Namen gelangte, ist folgender: Die Sonette 135 und 136, die gleich dem Sonett 143 Wortspiele zwischen dem Worte will (im damaligen Englisch Willen, Lust, Verlangen, Hartnäckigkeit) und dem Namen Will (William) enthalten, deuten, so dunkel sie auch sind, darauf hin, daß der in den Sonetten verherrlichte Freund des Dichters denselben Vornamen hatte wie Shakespeare. Dies paßt auf Pembroke, aber nicht auf Southampton, der mit Vornamen Henry hieß. Shakespeares Sonette sind keine isolierten Gedichte. Trotzdem man nicht sicher ist, ob ihre Anordnung in der Originalausgabe vom Dichter selbst bestimmt ist, kommt man bald darüber ins reine, daß sie nahe miteinander in Verbindung stehen; das eine entwickelt einen Gedanken oder ein Motiv, das sich im vorhergehenden oder in einem früheren Sonette findet; die Gruppierung zeigt sich bald als keineswegs willkürlich, sie ist jedenfalls so gut, daß alle Versuche, sie zu ändern, den Sinn der Gedichte nur unklarer gemacht haben. Die ersten siebenzehn Sonette bilden zum Beispiel eine fest abgeschlossene Gruppe; in allen wird der Freund aufgefordert, nicht unverheiratet zu sterben, sondern der Welt einen Erben seines schönen Äußeren zu hinterlassen, damit die seltene Schönheit, deren Stempel er in seiner Vergänglichkeit trage, nicht dahinwelke und mit ihm sterbe. Die Sonette 100 bis 126, die im innigsten Zusammenhang miteinander stehen, handeln von der Wiedervereinigung der beiden Freunde nach einer durch Verstimmung oder Kälte zeitweilig bewirkten Trennung. Die Sonette 127 bis 152 endlich sind alle nicht mehr an den Freund gerichtet, sondern an eine Geliebte, an die dunkle Dame, deren Verhältnis zu beiden Freunden schon in den früheren Sonetten behandelt worden ist.

Das Sonett 144, eines der interessantesten, weil es die Stellung des Dichters zwischen dem Freunde und der Geliebten geradezu schildert, ist, wie erwähnt, schon 1599 in *The passionate pilgrim* gedruckt erschienen. Es bezeichnet den Freund als Shakespeares guten Engel, die Geliebte als seinen bösen Geist und enthält

die schmerzliche Vermutung oder Überzeugung, daß der Freund in den Netzen der dunklen Frau gefangen sei:

I guess one angel in anothers hell,

dergestalt, daß der Dichter beide auf einmal verloren habe, ihn durch sie und sie durch ihn.

Aber eben derselbe Gegenstand wird auch im Sonett 40 behandelt, wo es heißt, der Freund habe Shakespeare das Wesen geraubt, das er am innigsten liebe. Diese beiden Sonette müssen also gleichzeitig entstanden sein, und aus Sonett 33, das von derselben Begebenheit spricht, geht hervor, daß die Freundschaft nur äußerst kurze Zeit gedauert hatte, als sie durch die Verbindung zwischen dem Freund und der Geliebten verdunkelt wurde. Es heißt nämlich hier:

But, out, alack! he was but one hour mine.

Wann aber ist die Freundschaft gestiftet worden? Der Zeitpunkt läßt sich, ganz abgesehen davon, wer der Freund war, mit großer Sicherheit bestimmen. Obgleich Shakespeare vor 1598 Sonette geschrieben haben muß, da Meres in diesem Jahre die oft erwähnten Worte über seine *sugred Sonnets* sagt, können wir unmöglich wissen, welche Sonette das waren, ob sie, die privatim von Hand zu Hand wanderten, vielleicht später verschwunden sind, oder ob sich einzelne der uns aufbewahrten darunter befinden. Dann müssen es einige der Sonette sein, welche die häufig vorkommenden Wendungen enthalten, zu denen sich in seinem *Venus* und *Adonis* und in seinen ersten Lustspielen Parallelen finden, obgleich diese Parallelen an und für sich keineswegs, wie einzelne deutsche Forscher geglaubt haben, hinreichen, um das Datum der Sonette darzutun.*) Sie sind ja indessen höchst ungleichwertig und können zu verschiedenen Zeiten geschrieben sein. Am tiefsten steht zweifellos die erste Gruppe, die siebenzehnmal variierte und wiederholte Aufforderung an den Freund, der Welt einen lebenden Abdruck seiner Schönheit zu hinterlassen. Hier kommen notgedrungen die persönlichen Gefühle des Dichters nur in geringem Maße zu Worte,

*) Hermann Conrad in den Preussischen Jahrbüchern, Februar 1895. — Hermann Isaac: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-gesellschaft. XIX. Band, 176—265.

und trotzdem diese Gedichte sehr wohl an William Herbert im Jahre 1598 gerichtet sein können, ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß sie, die in Gedanken und Ausdrucksweise soviel Ähnlichkeiten mit Venus und Adonis und Romeo und Julia aufweisen, verschiedene Jahre älter sein und Southampton gelten können.

Thomas Tyler hat geglaubt, eine Hauptgruppe der Sonette von einer ihm als feststehend erscheinenden Einwirkung aus datieren zu können, die eine Stelle in Meres' Buch auf die Ausgestaltung eines Shakespearischen Sonetts gehabt haben soll. Daß Shakespeare Palladis Tamia gesehen hat, kann vernünftigerweise nicht in Zweifel gezogen werden; vielleicht hat der Verfasser ihm sogar ein Exemplar zugesandt; jedenfalls muß es ihn interessiert haben, das ihm darin erteilte aufrichtige und warme Lob zu lesen. Nun findet sich aber in Meres' Buch eine Stelle, wo er nach Anführung der Verse Dvids, in denen dieser sich rühmt, ein Werk vollbracht zu haben, das weder Jupiters Zorn noch Feuer noch Eisen vernichten könne (*Jamque opus exegi* usw.), und der Verse des Horaz: „Ich habe ein Denkmal errichtet, dauerhafter als Bronze“ (*Exegi monumentum aere perennius* usw.), die Worte dieser Dichter auf seine Zeitgenossen Sir Philip Sidney, Spenser, Daniel, Drayton, Shakespeare und Warner anwendet und schließlich in lateinischer Prosa und lateinischen Versen einige lobpreisende Worte über die Werke dieser Männer hinzufügt. Liest man nun Shakespeares fünfundfünfzigstes Sonett, dessen Ähnlichkeit mit den bekannten Zeilen von Horaz wohl jeden Leser überrascht hat, aufmerksam durch, so findet man alle Ausdrücke der entsprechenden Stelle bei Meres, auch dessen eigene Worte, in diesem Sonette wieder. Es kann folglich frühestens Ende 1598 geschrieben sein — Meres' Buch wurde erst im September in das Buchhändlerregister eingetragen — vielleicht anfangs 1599, und da das folgende, also ungefähr gleichzeitige, Sonett 56 die Verbindung der Freunde als eine vor kurzem gestiftete erwähnt:

Let this sad interim like the ocean be .
Which parts the shore, where two contracted new
Come daily to the banks . . .

so kann man die Anknüpfung der Bekanntschaft zwischen dem Dichter und seinem Freunde mit Sicherheit in das Jahr 1598 verweisen.

Ganz ausreichend ist indessen der Beweis keineswegs. Shakespeare kann Horaz' Ode auf andere Weise als durch Meres kennen gelernt haben, und er fand die Stelle bei Ovid sowie die von Meres angewandten Ausdrücke in Goldings Übersetzung von Ovids Verwandlungen, mit denen er vertraut war.

Die historischen Anspielungen in der Sonettgruppe 100 bis 126, die ein zusammenhängendes Gedicht ausmacht, sind zwar keineswegs sicher oder leicht zu deuten. Aber Sonett 104 gibt einen bestimmten Anhalt für die Entstehungszeit der ganzen Gruppe, da es unzweideutig erklärt, drei Jahre seien nun vergangen, seit der Dichter seinen Freund zum ersten Male gesehen habe. Es heißt da:

Drei Winter haben kalt
Dreimal der Wälder Sommerschmuck geknickt,
Drei schöne Lenze sah ich gelb sich färben,
Dreimal die Blumen des April verglühn
In Juniglut und ihren Duft verderben,
Seit ich zuerst dich frisch wie heut sah blühen.

Das ergibt also für diese wichtige Gruppe das Jahr 1601. Und stammen jene Gedichte aus diesem Jahr, so gewinnt es auch an Wahrscheinlichkeit, daß die Zeile im Sonett 107:

The mortal moon hath her eclipse endured

darauf hinweist, daß Elisabeth (deren Sinnbild nach alter poetischer Redeweise der Mond war) die Gefahren der Essexschen Verschwörung überstanden habe, um so mehr, da die anmutigen Zeilen:

Now with the drops of this most balmy time
My love looks fresh

beweisen, daß das Gedicht im Frühling geschrieben ist. Es würde ungereimt sein, von dieser Anspielung auf irgend welchen Unwillen des Dichters gegen Essex und dessen Genossen zu schließen. Noch ungereimter aber ist es, wenn Tyler mit Hilfe eines ganzen, um die Sonette 124 und 125 aufgebauten Gestelles von sehr unenglischen Hypothesen sich zu der aus der Luft gegriffenen Annahme aufschwingt, daß Shakespeare sich hier in kränkenden Worten über seinen im Tower gefangenen Beschützer Southampton ausgesprochen habe, ja daß sogar die Worte „welche für Verbrechen

gelebt haben“ (who have lived for crime) auf diesen gehen sollten. Rein willkürlich ist ebenfalls die Auslegung, die im Anschluß hieran aus Sonett 125 eine Selbstverteidigung Shakespeares wider die Beschuldigung herausbringt, daß er sich nun treulos gegen den Mann erzeige, dem er sieben Jahre vorher in seiner Widmung an Lucretia ewige Liebe versprochen hätte (The love I dedicate Your Lordship is without end). Es ist unge-reimt, auf einem dunkeln Spruch einen ganzen phantastischen und abstoßenden Roman aufzubauen.

Wenn wir nun von der Analyse einzelner dieser Gedichte unsern Blick auf deren vermutlichen Gegenstand richten, so finden wir folgendes:

William Herbert, Sohn von Henry Herbert und dessen dritter berühmter Gemahlin Mary, wurde als Kind von dem Dichter Samuel Daniel erzogen, kam 1593 nach Oxford, wo er zwei Jahre blieb, erhielt im April 1597, siebzehn Jahre alt, die Erlaubnis, sich in London aufzuhalten, scheint aber, soweit man es nach Briefen aus jener Zeit beurteilen kann, erst im Frühjahr 1598 dahin über-gesiedelt zu sein.

Im August 1597 fand zwischen seinen Eltern und Lord Burghley ein Briefwechsel statt behufs seiner Verheirathung mit Burghleys Enkelin Bridget Vere, Tochter des Grafen von Oxford. Sie war damals allerdings nur dreizehn Jahre alt, aber William Herbert war gerne bereit, auf die Verlobung einzugehen. Er sollte übrigens erst ins Ausland reisen. Obgleich die Mutter, die Gräfin von Pembroke, die vielleicht von dem allzu frühreifen Temperament des Sohnes eine Ahnung hatte und ihn daher zeitig verheiratet zu sehen wünschte, dieser Verbindung in hohem Grade geneigt war, und obgleich der Jüngling dem Grafen von Oxford gefiel, der ihn in einem Briefe wegen seiner vielen guten Eigenschaften lobt (with many good partes in him), so begegnete die Angelegenheit doch uns unbekannten Schwierigkeiten, und der Plan wurde aufgegeben. (Dictionary of National Biography. William Herbert.)

In London wohnte der junge Herbert in Baynard Castle, ganz in der Nähe des Blackfriarstheaters und kann schon dadurch mit den Männern der Bühne in Verbindung gekommen sein; glaubwürdiger ist es jedoch, daß eine so hochbegabte Dame wie

seine Mutter, die Schwester Philip Sidneys, sein Interesse für Shafespeare wachgerufen hat, und wenn dem so ist, so hat der Dichter aller Wahrscheinlichkeit nach schon 1598 diese ausgezeichnete und einsichtsvolle Beschützerin von Kunst und Künstlern kennen gelernt. Der Vater, der einige Jahre später starb, war schon damals krank.

Es scheint, daß Herbert im August 1599 bei der jährlichen Heerschau ins Lager kam, „mit zweihundert Reitern Ihrer Majestät aufwartete“ und mit den versammelten Kriegern ein lustiges Leben führte.

Er wird anfangs als ein schlechter Hofmann geschildert. Rowland Whyte sagt zu diesem Zeitpunkt von ihm, er sei allgemein getadelt worden „wegen der kühlen und schwachen Weise, in welcher er sich um die Gunst der Königin beworben habe“; aus diesem Grunde gelte er für „einen schwermütigen, jungen Mann“.*) Hieraus geht hervor, wie feurig jeder hübsche adelige Süngling der betagten Königin den Hof machen mußte, wollte er ihren Erwartungen entsprechen. Bald nachher zeigt jedoch ein Brief des Vaters an Elisabeth, daß diese ihre größte Zufriedenheit mit dem Sohne ausgesprochen habe, und außerdem erfahren wir, „daß er von allen Menschen in hohem Grade geliebt werde“. Außergewöhnlich schön, wie er war, hat er die Anziehungskraft ausgeübt, die so oft einem liebenswürdigen mauvais sujet eigen ist. Clarendon sagt im ersten Buch seiner History of the Rebellion von ihm, er sei den Frauen außerordentlich ergeben gewesen und habe sich Vergnügungen, ja Ausschweifungen aller Art erlaubt.**) Doch bemerkt Clarendon bezüglich des ersten Punktes, was für uns ein Hauptinteresse hat, der junge Pembroke habe eine gewisse Herrschaft über seine Begierde beessen. Schönheit und äußere Reize hätten ihn nicht so entzückt als gewisse geistige Vorzüge, die sich in außergewöhnlichem Wig, in Geist und Kenntnissen offen-

*) He was much blamed for his cold and weeke Maner of pursuing her Majesties favour, having had soe good steps to lead him unto it. There is want of Spirit and Courage laid to his charge, and that he is a melancholy young man.

**) He was immoderately given up to women

He indulged himself in pleasures of all kind, almost
in all excesses.

barten; ein lebhaftes Gespräch sei daher ein großes Vergnügen für ihn gewesen. „Für diese Freuden opferte er sich selbst, seine kostbare Zeit und einen großen Teil seines Vermögens.“

Im November 1599 hatte Herbert eine einstündige Privat-
audienz bei Elisabeth. Whyte, der es erzählt, bemerkt noch, daß
er nun bei der Königin in der höchsten Gunst stehe, doch fehle es
ihm an vernünftiger Leitung (but he greatly wants advise).
Den Rest des Winters lag er auf dem Lande an einer Krankheit,
wahrscheinlich Wechselfieber, mit hartnäckigen Kopfschmerzen, darnieder.
Obwohl es auf einem Irrtum beruht, wenn es (Dictionary
of National Biography) heißt, daß er im Dezember eine neue
Partie mit Anna, Tochter des Lord Hereford, ausschlug, hatte die
Mutter allen Grund zu wünschen, daß ein älterer Freund wie
Shakespeare mit seinem Genius ihm die Ehe als eine Pflicht vor
Augen stellte (Sonett 1 bis 17).

Tyler will nicht ohne Grund die Sonette 90 bis 96 auf
diesen Zeitpunkt zurückführen. Shakespeares Klagen, daß der Freund
ihn verlassen habe, können auf dessen Hofleben abzielen. Die Aus-
drücke in Sonett 91 über Pferde, Falken und Hunde weisen viel-
leicht auf die Zerstreuungen und die vornehmen Jagdpartien des
Freundes hin. Die folgenden Sonette verweilen unzweideutig bei
herabsetzenden Gerüchten über das Wesen und Betragen des Freundes.
Hier kommt die oben (siehe 1. Teil, S. 222) angeführte Zeile vor:

Lilien, die faulen, stinken mehr als Unkraut.

Hier wird seine Schönheit mit „Evas Apfel“ verglichen:

How like Eve's apple does thy beauty grow,
If thy sweet virtue answer not thy show,

und trotz aller dem Freunde erzeugten liebevollen Nachsicht verrät
Shakespeare uns, daß die häßlichen Gerüchte nicht die Unwahrheit
sprechen:

Wie lieblich und wie süß machst du die Schande,
Die wie ein Wurm in duftiger Rose steckt
Und deiner Schönheit Knospenruf besetzt —
Du hüllst die Schuld in wonnige Gewande!
Die Zunge, die wohl deinen Wandel tadelt,
Wenn sie, leichtfertig deutend, von dir spricht,
Läßt ohne Lob doch selbst den Tadel nicht,
Weil schon dein Name bösen Leumund adelt.

Im Jahre 1600 ging es besser mit der Gesundheit des Vaters; doch hielten Lord und Lady Pembroke sich den ganzen Sommer fern von London und blieben auf dem Lande auf ihrem Gute Wilton. Im Mai reiste Herbert in Begleitung von Charles Danvers nach Gravesend, um Lady Rich und Lady Southampton zu begrüßen. Dieser Besuch zu diesem Zeitpunkte zeigt deutlich, daß Herbert keineswegs, wie man nach Tylers obenerwähnter Auslegung gewisser Sonette vermuten müßte, sich von den Häusern Essex und Southampton fern hielt; bezeichnend ist es auch, daß sein Begleiter auf diesem Ausfluge mit den Anführern der Mißvergnügten so nahe verbunden war, daß er im folgenden Jahre für seine Teilnahme am Aufstande mit dem Leben büßen mußte.

Bei der sehr großen und viel besprochenen Hochzeit eines Lord Herbert mit einer Hofdame der Königin, die im Juni 1600 in Blackfriars gefeiert wurde, treffen wir zum ersten Male William Herberts Namen mit dem der jungen Dame zusammen, in deren Leben er eingriff, und in der Tyler die Heldin der Shakespearischen Sonette sieht. Die Braut, Fräulein Anne Russell, wurde von William Herbert und Lord Cobham zur Kirche geführt. Nach der Abendmahlzeit wurde eine Maske gespielt, wobei acht prachtvoll gekleidete Damen einen neuen und ungewöhnlichen Tanz aufführten. Unter diesen werden Mrs. Fitton und zwei der Hofdamen genannt, deren Namen ein paar Jahre vorher mit Lord Essex in Verbindung gebracht worden waren (Mrs. Southwell und Mrs. Beß Russell). Die Röcke der Damen waren von Silberbrokat; eine Mantille von fleischfarbigem Taffet war unter ihre Arme geschlungen, und ihr Haar hing lose über die Schultern „wunderbar geknüpft und geflochten“. Die Dame, welche die Doppeltquadrille anführte, war Mrs. Fitton. Sie näherte sich der Königin und forderte sie auf zu tanzen. Ihre Majestät fragte, was sie sei. Die Liebe, antwortete sie. „Liebe ist falsch,“ sagte die Königin. Doch stand Ihre Majestät auf und tanzte.

In Whytes späteren Briefen aus demselben Jahre heißt es von Herbert, er zeige keinerlei Neigung sich zu verheiraten, und wir sehen ihn im September und Oktober 1600 lebhaft mit den Vorbereitungen zu dem Hofturnier in Greenwich beschäftigt.

Dann stirbt am 19. Januar 1601 der Vater, und William Herbert wird Graf von Pembroke. Ganz kurze Zeit nachher —

die Sache wird in einem Brief von Robert Cecil schon am 5. Februar besprochen — wird er in einer erotischen Angelegenheit stark kompromittiert. Er hatte längere Zeit mit jener von der Königin in so hohem Grade begünstigten Hofdame Mary Fitton in heimlicher Verbindung gestanden. Nun zeigte es sich, schreibt Cecil, daß sie sich in geeigneten Umständen befand, und auf gegebene Veranlassung „gestand der Graf von Pembroke eine Tatsache, wies aber hartnäckig jeden Gedanken an eine eheliche Verbindung ab“. Cecil schließt: „Ich fürchte, beide werden eine Zeitlang im Tower zubringen müssen, denn die Königin hat geschworen, sie beide dahin zu senden.“ In einem anderen Briefe aus jener Zeit wird erzählt, Mrs. Fitton habe zu eben der Zeit, wo sie bei der Königin in der höchsten Gunst stand, oft ihren Kopfsputz abgenommen, ihre Kleider aufgeschürzt, einen langen, weißen Mantel übergeworfen und sei dann, als wäre sie ein Mann, hinausgegangen, um den Grafen außerhalb des Hofes zu treffen.

Mary Fitton wurde von einem totgeborenen Knaben entbunden; Pembroke mußte einen Monat im Fleetgefängnis verbringen und wurde aus der Nähe der Königin verwiesen. Kurze Zeit darauf erbat er sich durch Cecil die Erlaubnis, ins Ausland reisen zu dürfen: die Ungnade der Königin, sagt er, sei ihm „eine Hölle“; er hoffe, die Königin werde in ihren Zorn nicht so weit gehen, ihn in dem Lande festzuhalten, „das ihm nun vor allen anderen verhaßt sei“. Die Bewilligung zur Reise scheint zuerst erteilt und dann wieder zurückgezogen worden zu sein. Mitte Juni schreibt er dann aufs neue, und zwar den beweglichen Brief an Cecil, worin die Worte „die, deren unvergleichliche Schönheit die einzige Sonne meiner kleinen Welt war“ darauf ausgehen, Elisabeths hartes Herz zu erweichen; denn Pembroke war inzwischen augenscheinlich darüber ins reine gekommen, daß viel mehr als seine Annäherung an Mary Fitton seine Nichtbeachtung der weit vollkommeneren Reize Ihrer Majestät ihm bei ihr geschadet habe. Allein die Komplimente kamen zu spät, und Elisabeth verstand es, den, welchen sie strafen wollte, an dem für alle empfindlichsten Punkte, an dem Nerve aller Dinge, ihren Zorn fühlen zu lassen, wie wir das schon bei Essex gesehen haben. Bei dem Tode des Lord Pembroke war das dem Verstorbenen verliehene Nutznießungspatent über den Wald bei Dean abgelaufen, und der Sohn

erwartete, daß es wie üblich vom Vater auf ihn übergehen werde. Aber der Wald wurde seinem Mitbewerber Sir Edward Winter zuerteilt, und erst sieben Jahre später unter James ihm wieder übertragen.

Pembroke blieb dauernd in Ungnade. Seine erneuten Gesuche um Reiseerlaubnis wurden immer wieder abschlägig beschieden, und es wurde ihm bedeutet, daß er sich als vom Hof verwiesen zu betrachten habe und verpflichtet sei „auf dem Lande hauszuhalten“. Tyler sieht in diesem 1601 in Pembrokes Schicksal eingetretenen Umschlag eine Erklärung für den vorläufigen Abschluß seiner Londoner Verbindung mit Shakespeare, der in den Sonetten durch den die Gedichte an den Freund abrundenden Envoy (Nr. 126) zum Ausdruck gelangt.

Augenscheinlich ist unter James das gute und nahe Verhältnis zwischen ihnen wieder hergestellt worden. Das beweist die Widmung der Folioausgabe zur Genüge.

Werfen wir nur noch einen flüchtigen Blick auf Pembrokes ferneres Lebensgeschick.

Der Tod des Vaters brachte ihm ein großes Vermögen; nichtsdestoweniger geriet er wegen seiner Unregelmäßigkeit öfters in ökonomische Schwierigkeiten. Im Jahre 1604 heiratete er Lady Mary, siebente Tochter des Lord Talbot, und die Hochzeit wurde mit einem Turnier gefeiert. Seine Frau brachte ihm viel Geld und Gut mit; aber nach der Ansicht der Zeitgenossen bezahlte er ihr Vermögen zu teuer, indem er ihre Person in den Kauf nahm. Seine Ehe war nicht glücklich.

Pembroke teilte mit seiner Mutter und seinem Oheim Philip Sidney die Liebe zur Literatur; er war nach Aubrey „der größte Mäcenas für gelehrte Männer von allen vornehmen Herren seiner Zeit und späterer Zeiten“. Zu seinen „gelehrten“ Freunden gehörten unter anderen die Dichter Donne, Daniel und Massinger (letzterer ein Sohn von dem Verwalter seines Vaters). Ben Jonson hat ihm ein Epigramm voller Lobsprüche gewidmet, was kein Wunder, denn zu Neujahr sandte Pembroke dem Ben Jonson stets zwanzig Pfund zum Ankauf neuer Bücher. Inigo Jones soll auf seine Kosten Italien besucht haben und stand in seinen Diensten. Dawisons *Poetical Rapsodies* und zahlreiche andere Bücher sind ihm zugeeignet. Chapman, der ihm nahe gestanden, widmete

ihm am Schlusse seiner Übersetzung der Iliade ein Sonett. Und dieser Umstand ist interessant, weil viel dafür spricht, daß Chapman der Dichterrivale ist, der Pembroke früh verherrlicht, dessen Wohlwollen oder Bewunderung gewonnen und dadurch Shakespeares Eifersucht, Wehmut, sorgenvolle Selbstkritik und Melancholie erregt hat, wie dies in den Sonetten 78 bis 86 erzählt ist.

Besonders das sechszundachtzigste Sonett gibt Minto Gelegenheit, den rivalisierenden Dichter mit Chapman zu identifizieren.

Gleich die einleitende Zeile über die stolzen, geschwellten Segel seines großen Verses paßt auf das vierzehnjährige Metrum, worin Chapman die Iliade übersetzte. Chapman hegte leidenschaftliche Begeisterung für die von ihm bei jeder Gelegenheit verherrlichte Dichtkunst, und erhob den Anspruch, als von übernatürlicher Inspiration ergriffen zu gelten. In der Widmung zu seinem Gedichte *The Shadow of Night* aus dem Jahre 1594 spricht er in stark herabsetzenden Ausdrücken von den gewöhnlichen Wahrheitsjuchern und nennt es eine lächerliche Vermessenheit, daß man so leicht, wie jene meinten, die Herrschaft über die Kunst erreichen könne. Die lasse sich von ihren Anbetern nicht beschauen, wenn diese nicht „vorher gebetet, gefastet und gewacht“, ja wenn sie nicht der Kunst wie „einer himmlischen Vertrauten“ (like an heavenly familiar) Tropfen ihrer Seele gegeben hätten. Daher Shakespeares Worte:

War es sein Geist, von Geistern ausgeschlossen
Zu überird'scher Kunst, der mich bezwang?

und die Wendung:

Nicht er, noch jener Geist, der jede Nacht
Ihm falsche Kunde raunt ins gläubige Ohr.

Nach dem Thronwechsel gelangte Pembroke sofort zu einer hohen Stellung am neuen Hofe. Schon 1603 wurde er Ritter des Hosenbandordens und im selben Jahre bewirtete er den König auf Wilton. Er stieg von einer hohen Stellung zur anderen empor, bis er 1615 Lord Oberkammerherr wurde; aber bis zu seinem Lebensende ließ er nicht von dem leichtsinnigen Leben seiner Jugend ab. Mit seinem großen Vermögen beteiligte er sich an der Kolonisierung Amerikas und den drüben unternommenen Ent-

deckungsreisen. Auf den Bermudasinseln und in Virginia wurden mehrere Orte nach ihm benannt. Vom Jahre 1614 an war er außerdem Mitglied der ostindischen Compagnie.

Er widersetzte sich dem Bündnisse mit Spanien und war kein Freund der auswärtigen Politik des Königs, auch war er durch seine Haltung nicht ohne alle Mitschuld an Raleighs so hart geahndetem Angriff auf spanische Schiffe. Er war ein Gegner Bacon's als Lordkanzler und forderte 1621 eine Untersuchung von dessen unehrenhaftem Wandel, zeigte nachher aber, gerade wie Southampton, große Mäßigung und sprach sich dagegen aus, Bacon seiner Pairswürde verlustig zu erklären.

Im März 1625 stand er am Sterbebette des Königs, erkrankte 1626 an Steinschmerzen und starb im April 1630 an einem Schlaganfälle nach einem lustig verbrachten Abend. Donne gab 1660 mit den Gedichten von mehreren anderen auch Gedichte von ihm heraus.

VI.

Bei der Besprechung des Schauspiels Verlorene Liebesmüh ist bemerkt worden, daß es bei diesem Stücke nicht schwierig sei, die ursprünglichen Teile von den Partien zu unterscheiden, die vor dem Druck im Jahre 1598 bei der Umarbeitung entstanden, und es sind verschiedene Beispiele dafür angeführt worden (siehe 1. Teil, S. 52, 62). Es wurde ausdrücklich hervorgehoben, daß die im vierten Aufzuge vorkommenden, begeisterten Repliken Virons (oder wie der Zusammenhang ergibt: Viron=Shakespeares) zum Preise der Liebe im vierten Akt der Umarbeitung zu verdanken seien.

An einer anderen Stelle (siehe 1. Teil, S. 108) wurde darauf aufmerksam gemacht, daß die beiden Frauengestalten Rosalinde in Verlorene Liebesmüh (Ende des dritten Aufzugs) und Rosalinde in Romeo und Julia (II, 4) aller Wahrscheinlichkeit nach ein und dasselbe Modell gehabt haben, da an beiden Stellen von einem schönen, bläßlichen Mädchen mit schwarzen Augen die Rede ist. In dem ursprünglichen Texte von Verlorene Liebesmüh (dritter Aufzug) heißt es ausdrücklich:

Ein bläßlich Ding mit samtnen Augenbrauen,
Pechkügelchen statt Augen im Gesicht.

Um so mehr muß es überraschen, daß der Dichter bei der Umarbeitung der Gestalt augenscheinlich ein anderes Modell untergeschoben hat, welches er wiederholt als schwärzlich nennt, ja dessen dunkle Hautfarbe, die in ihrer Ungewöhnlichkeit, unenglisch wie sie sei, Gefahr ließe häßlich gefunden zu werden, mit demselben Nachdruck betont wird wie in den Sonetten überall, wo die dunkle Dame (the dark lady), die sie besingen, erwähnt oder geschildert ist. Unmittelbar bevor Biron die große Hymne an Eros anstimmt, worin Shakespeare sich seiner so deutlich als Sprachrohr bedient (siehe 1. Teil, S. 62), neckt ihn der König mit der dunkeln Farbe seiner Angebeteten:

König

Bei Gott, dein Lieb' ist schwarz wie Ebenholz.

Biron

Ist Ebenholz wie sie? O Holz der Bionne!
Ein Weib daraus gezimmert wär' mein Stolz!
Wo ist ein Buch? Wem leist' ich meinen Eid?
Ich schwöre, was da schön ist, schön erst ward's,
Sobald ihr Blick das Auge hat geweiht;
Die Haut nicht schön, die nicht wie ihre schwarz.

König

O Keßerei! Schwarz ist der Hölle Zeichen,
Der Kerker Farbe, das Gewand der Nacht!
Des Himmels Helle ist der Schönheit eigen.

Höchst auffallend ist die Antwort, die Biron hierauf gibt; denn sie enthält genau dasselbe, was Shakespeare in seinem eigenen Namen im Sonett 127 zugunsten seiner schwärzlichen Schönen ausspricht:

Biron

Der Teufel lockt durch Lichtgestalt und Pracht,
O, wenn auch Schwarz der Liebsten Stirn bedeckt,
Sie trauert nur, daß Schminke' und fassches Haar
Oft Liebende mit falschem Scheine neckt;
Durch sie wird noch das Schwarze schön, fürwahr.
Nach ihrer Farbe blidt des Tages Mode,
Geborene Röte gilt für Schminke nun;
Drum malt das Rot, dem dieser Tadel drohte,
Sich selber schwarz, der Stirn es gleich zu tun.

Im Sonette heißt es:

Schwarz hielt man nicht für schön im Altertume,
Und war's auch schön, ward's doch nicht so genannt —
Jetzt rühmt man's als der Schönheit wahre Blume
Und blond wird ganz und gar seitdem verkannt.
Denn seit die Kunst mit der Natur sich mißt
Und Häßliches mit Flitterstaat verschönt,
Bleibt reine Schönheit namenlos, vergift
Man ihren Dienst, lebt sie entweicht, verhöhnt.
Drum hat mein Mädchen Augen schwarz wie Raben,
Als ob sie Trauer über andre trügen,
Die sich durch fremdes Haar verunziert haben,
Durch falschen Aufputz die Natur betrügen.
Doch solchen Zauber schließt dies Trauern ein,
Daß jeder sagt, so müsse Schönheit sein.

Auch die schwarze Schöne in Verlorene Liebesmüh hat also ein lebendiges Modell gehabt, und wenn man nun bedenkt, daß die Umarbeitung, wie der Titel besagt, stattfand, als das Stück zu Weihnachten 1597 vor Ihrer Hoheit aufgeführt werden sollte; sodann, daß die dunkle Rosalinde im Stücke die Hofdame einer Prinzessin ist, die an einer Stelle mit einer Wendung, welche eine leicht hingeworfene Artigkeit gegen die Königin von England scheint, als „ein holder Mond“ bezeichnet wird — so liegt die Vorstellung nahe, daß jene brünette Schönheit eine Hofdame der Königin, und daß der ganze Schluß des vierten Aufzuges über die Köpfe der übrigen Zuschauer hinweg an sie gerichtet gewesen. Wer sie war, ist uns unbekannt; denn keine zeitgenössischen Mitteilungen haben uns ihren Namen überliefert. Von der Vermutung ausgehend, daß Pembroke der Held der Sonette sei, hat Tyler einen ziemlich wahrscheinlichen Schluß auf ihre Person ziehen können. Wir wissen ja sehr gut, welche Hofdame der Königin es war, mit der Pembroke als Jüngling jene Verbindung einging, die ihr im Jahre 1601 zum Verderben wurde, und die Vermutung liegt nahe, daß die Dame, die Pembroke in ihre Macht bekam, jene schwarzäugige Brünette war, die Shakespeare nach seiner eigenen Aussage „bis zum Wahnsinn“ liebte.

Eine stark gefärbte Büste von Mary Fitton am Denkmal ihrer Mutter in der Kirche zu Garsworth in England — abgebildet in Tylers Shakespeares Sonnets — brachten Tyler

zu der Überzeugung, daß sie ungewöhnlich dunkel gewesen ist. Eine genaue Vorstellung, wie sie um das Jahr 1600 ausgesehen hat, kann die Büste uns allerdings nicht geben, denn sie wurde erst 1626 ausgeführt, als die Dame achtundvierzig Jahre alt war; aber so viel läßt sich erkennen, daß die Hautfarbe dunkel, das hoch frisierte Haar und die großen Augen schwarz waren. Daß sie nicht schön war, stimmte mit der Schilderung im Sonett 141:

In Wahrheit lieb ich dich nicht mit den Augen,
Denn tausend Fehler an dir finden sie,
Doch liebt mein Herz was ihnen nicht will taugen,
Und kümmert sich um ihren Ausspruch nie.
Auch deine Stimme kann mein Ohr nicht reizen,
In keinem Punkt bist du vom Makel rein,
Nicht Bärlichkeit noch alle Sinne zeigen
Nach sinnlichem Genuß mit dir allein.
Doch Wiß, Verstand und Sinne allvereint
Entziehn nicht deinem Dienst mein Herz, das närr'sche,
Das seine eigne Herrschaft gern verneint,
Daß deine stolze Macht es ganz beherrsche.

Es ist W. A. Harrison gelungen, eine Stammtafel zu entdecken, aus der hervorgeht, daß Mary Fitton, die am 24. Juni 1578 geboren wurde, im Jahre 1595, also im Alter von siebenzehn Jahren, bei der Königin Elisabeth Maid of honour wurde. Folglich war sie neunzehn Jahre alt, als Shakespeares Truppe um Weihnachten 1597 Verlorene Liebesmüh mit der Verherrlichung der dunkeln Schönheit Rosalinde bei Hofe aufführte; sie konnte also schon bei früheren Hoffesten die Bekanntschaft des dreiunddreißigjährigen Dichters und Schauspielers gemacht haben. Es ließ sich denken, daß sie, hoch gestellt und feck, ihm gegenüber den ersten Schritt getan hatte.

Daß die dunkle Schönheit nicht mit Shakespeare zusammen gewohnt habe, geht deutlich aus den Sonetten hervor, z. B. aus Sonett 144 (*but being both from me*). Daß sie durch ihren Rang und ihre gesellschaftliche Stellung hoch über Shakespeare stand, ihre Eroberung ihn daher eine Zeitlang mit Stolz und Triumph erfüllte, verrät das Sonett 151 (in den Ausdrücken *triumphant prize, proud of this pride*). Tyler hat sogar eine direkte Hindeutung auf ihren Namen im Sonett 151 zu finden

geglaubt, das überhaupt an so kühnen und so verbisinnlichen Anspielungen reich ist, wie sie in unserer heutigen Poesie unmöglich wären.

Wohl geeignet Fremden zu erregen war der Umstand, daß im Sonett 152, wo Shakespeare sich selbst meineidig nennt, weil er, obgleich verheiratet, seine Dame liebe, deutlich ausgesprochen wird, auch die dunkle Schönheit sei verheiratet — doppelt meineidig wird sie genannt, nämlich zuerst gegen ihren Mann (thy bed-vow broke) und dann gegen Shakespeare, indem sie ihm mit seinem jungen Freunde untreu geworden sei. Dies ließ sich nicht gut damit zusammenreimen, daß Mary Fitton (deren Mrs. ebenso wohl Fräulein als Frau bedeuten kann) zu dieser Zeit stets den Namen ihres Vaters trägt. Sie heiratete erst ungefähr 1607 einen gewissen William Polewhele, zu dem sie vor der Ehe Beziehungen gehabt zu haben scheint. Nachdem ihr Mann 1610 gestorben war, verheiratete sie sich zum zweiten Male mit John Vougher.

Es muß indessen festgestellt werden, daß ein 1897 erschienenes Werk, das uns zum ersten Male wirklich zuverlässige Beiträge zu Mary Fittons Leben gab, es äußerst zweifelhaft erscheinen läßt, ob wir wirklich in ihr die dunkle Dame haben sollten. Der Titel des Werkes ist: *Gossip from a Muniment-Room, being Passages in the lives of Anne and Mary Fitton 1574 bis 1618*; es ist herausgegeben von Lady Newdigate-Newdegate, die mit einem Nachkommen der älteren Schwester Anne verheiratet ist, und es bringt eine ganze Anzahl interessanter Briefe an diese Dame, durch andere Mitteilungen aus den Familienarchiven miteinander verbunden. Hierin wird — trotz Tylers versuchtem Widerspruch — nachgewiesen, daß zwei auf Arbury befindliche, gutkonservierte und zu Lebzeiten von Mary Fitton hergestellte Porträts keineswegs eine dunkle Dame, sondern eine Frau mit heller Hautfarbe, braunem Haar und grauen Augen zeigen.

Von Mary Fitton selbst enthält die Sammlung übrigens nur ein einziges kurzes Billett, aber in den Briefen ist oft von ihr die Rede. Aus ihnen geht hervor, daß sie gleich nach Antritt ihrer Stellung als Hofdame der Königin in dem bejahrten Hofbeamten Sir William Knollys, dem Vorsteher des königlichen Haushaltes, der später unter James als Lord Knollys eine höchst einflußreiche

Persönlichkeit wurde, einen Anbeter besaß, und daß beide verabredet hatten, sich zu heiraten, sobald Sir William Witwer geworden sei. Ihr Verhältnis wurde erst abgebrochen, als der Skandal mit Lord Pembroke ausbrach, und Sir William heiratete nach dem Tode seiner Gattin eine andere Dame. Dieses Verhältnis scheint auf den ersten Blick die Annahme zu unterstützen, daß Mary Fitton Shakespeares Dame war, insofern dadurch der Ausdruck *thy bedvow broke* verständlich würde und insofern Knollys Vorname William die beiden ersten Zeilen im einhundertfünfunddreißigsten Sonett zu erklären scheint, in denen es heißt: Du hast deinen Willen (oder William) und William (oder Willen) noch einmal und William (oder Willen) zum Überfluß. Man hatte lange Zeit angenommen, daß die beiden letzten dieser Will's auf Pembroke und Shakespeare anspielten; es war dunkel, ob sich ein dritter William im ersten verbarg. 1881 schrieb Dowden: „Da wir wissen, daß die Dame einen Gemahl hatte, so ist es möglich, daß auch er William hieß.“ Indessen kann man dem unzweideutigen Zeugnis des Porträts gegenüber diesem Umstande kein Gewicht beilegen.

Hierzu kommt noch, daß Shakespeares Name in den jetzt herausgegebenen Fitton'schen Familienpapieren nirgends genannt wird. Natürlich ist das bloße Schweigen kein Beweis. Mary Fitton kann Shakespeare genau gekannt haben, ohne daß ihre Verwandten davon eine Ahnung hatten. Überdies ersuchen wir aus den Worten, mit denen der Clown der Shakespeareschen Truppe, der bekannte William Kemp, ihr sein Büchlein *Nine Daies Wonder* zueignete, daß sie mit der Truppe Fühlung hatte. Diese Widmung lautet nämlich: *Mistress Anne (soll heißen Mary) Fitton, Mayde of Honour to the most sacred Mayde, Royal Queene Elisabeth.* Aber ich gestehe, daß Marys graue Augen für mich die Sache entscheiden.

Wenn aber auch nach Veröffentlichung der Fitton'schen Papiere die Identität Mary Fittons mit der dunklen Dame der Sonette als unwahrscheinlich betrachtet werden muß, so ist dadurch noch nicht ausgeschlossen, daß Pembroke Shakespeares Nebenbuhler gewesen sein kann. Wenn Essex, wie wir oben sahen, zugeben mußte, daß er gleichzeitig zu vier Damen des Hofes Beziehungen unterhielt, so kann Pembroke zweien nahegestanden haben.

Die dunkle Dame wird in den Sonetten als wahre Evas-tochter geschildert, reizend, bestrickend, gefallsüchtig, lügnerisch und treulos, geschaffen, mit vollen Händen Glück und Qual auszuteilen, so recht ein Weib, alle Saiten in der Brust eines Dichters zittern und erklingen zu lassen.

Da sie sichtlich genug gesellschaftlich über dem Dichter stand, so hat er sich wahrscheinlich in seiner Verbindung mit ihr, anfangs vom Schicksal reich begünstigt, von Liebesglück berauscht, über seinen Stand hinaus gehoben, geehrt und bereichert gefühlt. Sie brachte den Hauch einer höheren Welt, einen Duft von aristokratischer Weiblichkeit in sein Leben. Es läßt sich denken, daß er ihren Wit, ihre Geistesgegenwart und Kühnheit, ihre Schlagfertigkeit, ihre Einfälle und Antworten bewunderte; in ihr hat er die vornehme Überlegenheit, die muntere Koketterie, die Sicherheit, die Eleganz, den übersprudelnden Mutwillen des jungen, emanzipierten Weibes aus nächster Nähe studiert, genossen und verehrt. Wer weiß, wie viel von ihrem Wesen und Benehmen in seine jungen genialen Beatricen und Rosalinden übergegangen ist.

Vor allen Dingen hat sie ihm das Glück geschenkt, sein Leben potenziert zu fühlen, einen Hauptteil des Glückes, das in den Jahren, in denen das Verhältnis zwischen ihnen besteht, in der eben besprochenen kleinen Reihe sprühend witziger und erotischer Lustspiele seinen Ausdruck findet. Man wende nicht ein, daß die Sonette nur wenig bei diesem Glück verweilen. Die Sonette stammen aus der Zeit der Krise, da es ihm Gewißheit geworden war, was er anfangs wahrscheinlich nur ahnte, daß seine Geliebte seinen Freund verlockt hatte, und manche leidenschaftliche und zerrissene Stimmung, die ihn im Augenblicke des Wendepunktes überwältigte, als er seine Geliebte vom Freund erobert und bald durch den Freund entehrt sah, hat er in seiner Darstellung zurückdatiert. Dann ergriff ihn das Gefühl, als hätte er, von beiden verraten, beide unwiederbringlich verloren. Dem Bilde, das sich in jener späteren Zeit in seinem Gemüte von ihr geformt hat, entspricht ihr Bild, wie es uns die Sonette überliefern.

Und doch werden auch in ihnen Augenblicke, ja Stunden beschrieben, wo er sein Wesen in Zärtlichkeit und Harmonie aufgelöst gefühlt hat. Welch liebeseelige Stimmung weist nicht über der in dem so melodischen einhundertachtundzwanzigsten Sonett ausgemalten

Szene, wo die anmutige Virginalspielerin ihre feinen aristokratischen Finger über die Tasten gleiten läßt, und wo sie, die vom Dichter zärtlich mit *my music* Angeredete, den Lauschenden mit ihrer Musik bezaubert, indes er sich danach sehnt, ihre Finger und Lippen an seinen Mund zu drücken. Er beneidet die Tasten, die ihre weichen Hände küssen, und schließt: Reich' ihnen deine Finger, mir deine Lippen zum Kuß!

Since saucy jacks so happy are in this
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

Doch sind allerdings die fräntlich glühenden, klagenden und anklagenden Sonette weitaus in der Mehrzahl.

Immer wieder kommt er darauf zurück, wie treulos und leichtfertig sie sei. Im Sonett 137 nennt er sie „die Bucht, wo jeder Mann anlegt“; Sonett 138 beginnt:

Schwört meine Liebe, sie hält fest am Wahren,
So glaub' ich's ihr, obwohl ich weiß, sie lügt.

Und im Sonett 152 macht er sich selbst Vorwürfe, daß er unzählige falsche Eide abgelegt, weil er für ihren Wert Bürgschaft geleistet habe. Keine Übersetzung kann die melodische Schönheit und die ergreifende Wucht dieser Stelle im Original wiedergeben.

But why of two oaths' breach do I accuse thee
When I break twenty? I am perjured most;
For all my vows are oaths but to misuse thee,
And all my honest faith to thee is lost:
For I have sworn deep oaths of thy deep kindness,
Oaths of thy love, thy truth, thy constancy;
And to enlighten thee, gave eyes to blindness,
Or made them swear against the thing they see.

Im Sonett 139 schildert er sie so kurtisanenhaft gefallsüchtig, daß sie es nicht einmal in seiner Gegenwart unterlassen könne, mit allen ohne Unterschied zu kokettieren:

Daß du mich nicht mehr liebst, sag's unumwunden,
Doch blick' nicht seitwärts, wenn ich bei dir bin.
Wozu die Täuschung? Reicht, mich zu verwunden,
Nicht deine offne Stärke mehr als hin?

Bis zur Grausamkeit mißbraucht sie ihre Zaubermacht über ihn. Sie ist so tyrannisch, heißt es im Sonett 131, wie jene, die der Stolz auf ihre Schönheit grausam macht, denn sie wisse wohl, daß sie für sein liebefrankes Herz der schönste und kostbarste Juwel sei. Ein wahrer Zauber aber sei die Macht, die sie über ihn ausübe. Er begreife das selbst nicht, heißt es im Sonett 150:

Was ist's, das solchen Reiz dem Bösen gibt,
Daß, magst du noch so schlimme Wege wandern,
Man doch weit mehr all deine Sünde liebt
Als Tugend und Vollkommenheit in andern.

Wer lehrte dich, ruft er aus, meine Liebe zu dir stets zu mehren, je mehr Ursache ich finde und sehe dich zu hassen?

Kein Dichter Frankreichs aus dem dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, auch Musset nicht, hat in leidenschaftlicheren Worten von dem Fieber, der Qual, dem Wahnsinn der Liebe gesprochen als Shakespeare hier. Siehe Sonett 147:

Mein Lieben gleicht dem Fieber, es begehrt
Nach dem nur, was vermehrt der Krankheit Trieb,
Nährt sich von dem nur, was sie selber nährt,
Krankhaftem, wechselndem Gelüst zu lieb.
Mein Liebesarzt Verstand ließ mich allein
Im Elend, weil ich seinen Rat verschmäht.
Jetzt seh' ich meine eigne Torheit ein
Und fühle Neu', doch hoffnungslos, zu spät.
Ohne Verstand bin ich unheilbar nun,
Verworren und verdunkelt ist mein Sinn
Und ebenso mein Reden, Denken, Tun,
Blind um die Wahrheit irr' ich her und hin.

Du, die ich schön und strahlend mir gedacht,
Bist dunkel wie die Hölle, schwarz wie Nacht. *)

Er entwirft ein Bild von sich als einem von Leidenschaft verstörten Liebhaber. Seine Augen seien von nächtlichem Wachen und Tränen geschwächt. Er verstehe sie, die Welt und sich selbst nicht mehr. Wenn das schön sei, woran seine verliebten Augen

*) Past cure I am, now reason is past care,
And frantic-mad with evermore unrest;
My thoughts and my discourse as madman's are,
At random from the truth, vainly express'd.

hängen, wie könne die Welt denn sagen, daß es häßlich sei? Wenn es aber nicht schön sei, so beweiße ja seine Liebe, daß eines Verliebten Auge weniger zuverlässig sei als das Auge irgend eines anderen. (Sonett 148.)

Und doch verstehe er, worauf der von ihr ausgehende Zauber beruhe: auf dem Glanze und dem Ausdrucke ihrer strahlenden, rabenschwarzen Augen (127, 139). Er liebe ihre Augen, die so seelenvoll seien und über die Geringschätzung zu trauern schienen, womit ihr Herz ihn martere (132). So jung sie sei, bestehe ihr Wesen doch aus lauter Leidenschaft und Willen; unlenksam in ihren Launen sei sie geschaffen zu herrschen und sich hinzugeben.

Wie wir erraten können, daß sie Shakespeare gegenüber die ersten Schritte tat, so sehen wir, daß sie es seinem jungen Freunde gegenüber ebenso machte. In mehreren Sonetten (41, 144) wird ausdrücklich die Wendung gebraucht, sie habe um ihn geworben.*) In Sonett 143 wendet Shakespeare ein in seiner Naivetät ungemein malendes Gleichnis an, das zugleich die Innigkeit ihres gegenseitigen Verhältnisses und den Eifer der jungen Dame, seinen Freund zu gewinnen, bezeichnet. Er vergleicht sie mit einer Frau, die ihr Kind auf die Erde setzt, um einem davoneilenden Huhne nachzulaufen:

Wie eine Hausfrau sorglich voller Hast
Dem Huhn nachläuft, das sich davon gemacht,
Ihr Kind zu Boden setzt und ohne Hast
Das Huhn verfolgt, bis sie es heimgebracht,
Derweil hell schreiend ihr verlassnes Kind
Sie aufzuhalten sucht, die unverzagt
Dem Huhn nachläuft, für andres taub und blind,
Nicht wahrnimmt, wie ihr eignes Kindlein klagt;
So läufst du hinter dem, was dir entweicht,
Und ich, dein Kind, klag' um dich trübgemüt.
O komm zu mir, wenn du dein Ziel erreicht,
Küß mich, wie eine Mutter, sei mir gut!
Und meine Klagen um dich werden still,
Und flehen will ich, daß dir werd' dein Will'!

Die Weichheit des Gefühles, die sich hier offenbart, ist für den ganzen seelischen Zustand des Dichters in diesem Doppel-

*) And when a woman woos, what woman's son will sourly leave her! (41). Wooing his purity with her foul pride (144).

verhältnisse bezeichnend. Selbst da, wo er den Freund nicht von aller Schuld lossprechen kann, selbst wo er ihm mit tiefer Behmut vorwirft, dem Armen das einzige Lamm geraubt zu haben, ist seine Hauptbesorgnis doch die, daß er und der Freund nicht Feinde werden mögen. Man vergleiche das rührend schöne Sonett Nr. 40, dessen Wohlklang keine Übersetzung zu erreichen vermag.*)

Ganz dasselbe ist der Fall in dem ergreifenden zweiundvierzigsten Sonett, das beginnt:

Daß du sie hast, ist nicht mein ganzer Schmerz,
Obwohl sie mir, beim Himmel! teuer war.
Doch, daß sie dich hat, daß dein Freundesherz
Jetzt ihr gehört — das beugt mich ganz und gar.

Es schließt mit der ein wenig faden und gesuchten Wendung, da der Dichter und sein Freund eins seien, so liebe sie in Wirklichkeit ihn allein.**)

Alle diese Wendungen zeugen nicht bloß von dem alles überwiegenden Wert, den die Freundschaft des jungen Beschützers für Shakespeare hatte, sondern auch von der sinnlichen und seelischen Anziehung, die seine wandelbare Geliebte trotz allem auf ihn ausübte.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß in Ben Jonsons Bartholomew Fair (1614) eine spöttische Hindeutung auf dieses in den im Jahre 1609 herausgegebenen Sonetten dargestellte Verhältnis enthalten ist. In der dritten Szene des fünften Aufzugs wird hier auf einem Puppentheater ein Stück aufgeführt, betitelt: Die alte moderne Geschichte von Hero und Leander, auch Prüfstein wahrer Liebe genannt, mit einer ebenso untrüglichen Probe auf die Freundschaft zwischen Damon und Pythias, zwei treuen Freunden on the Bankside.

*) Take all my loves, my love, yea take them all
What hast thou then more than thou hadst before?
No love, my love, that thou mayst true love call:
All mine was thine before thou hadst this more.

I do forgive thy robbery gentle thief,
Although thou steal thee all my poverty . . .

**) But here's the joy; my friend and I are one;
Sweet flattery; then she loves but me alone.

Hero ist hier ein Londoner Mädchen. Der eine ihrer Geliebten schwimmt über die Themse zu ihr hin. Im Stücke treffen sich Damon und Pythias bei ihr; sie schelten einander auf das Fürchterlichste aus, als sie erfahren, daß sie „die Dirne gemeinschaftlich haben“, und werden schließlich die besten Freunde von der Welt.*)

VII.

Die Zueignung der Sonette Shakespeares bezeichnet ihren Gegenstand nur als Mr. W. H., was lange Veranlassung gab, daß auch diejenigen, die das Wort begetter nicht als Verschaffer, sondern als Erzeuger auffaßten, den Gedanken an William Herbert abwiesen. Es wäre, glaubte man, doch allzu naseweis gewesen, einen jungen Lord wie den Grafen von Pembroke so ohne Anführung seines Titels zu bezeichnen. Hiergegen wurde, als der Glaube an Pembroke als den Helden der Sonette durchdrang, geltend gemacht, daß der Herausgeber eben durch diese Bezeich-

*) Damon
Whore-master in thy face
Thou hast lain with her thyself, I'll prove it in this place.
.....

Leatherhead
They are whore-masters both, sir, that's a plain case.

Pythias
Thou lie like a rogue.

Leatherhead
Do I lie like a rogue?

Pythias
A pimp and a scab.

Leatherhead
A pimp and a scab!
I say, between you, you have both but one drab.
.....

Pythias and Damon
Come, now we'll go together to breakfast to Hero.

Coke
Thus, gentles, you perceive, without any denial
Twixt Damon and Pythias here friendship's true trial.

nungsart vermeiden wollte, Pembroke der großen Öffentlichkeit allzu deutlich als die Hauptperson jenes Konflikts zu bezeichnen, den die Sonette in ihrer undurchsichtigen Sprache vor ihren Lesern entfalteten. Ganz ohne Rücksicht auf die Öffentlichkeit sind sie zwar nicht geschrieben; das beweist das wiederholte Versprechen, durch sie das Andenken an die Schönheit des Freundes unsterblich zu machen; sie waren indessen doch nicht vom Dichter selbst veröffentlicht worden, und der Buchhändler Thorpe konnte sich recht wohl sagen, daß es dem Lord Pembroke nicht angenehm sein würde, sich unzweideutig als den Liebhaber der dunkeln Dame und den glücklichen Nebenbuhler des Dichters bezeichnet zu sehen, besonders da jenes Jugenddrama seines Lebens auf eine Weise endete, an die erinnert zu werden ihm unlieb sein mußte.

Ein im Jahre 1898 erschienenenes sehr gewichtiges Werk *A Life of William Shakespeare* von Sidney Lee, hat indessen, kraft sorgfältiger und tiefgehender Studien, die Vorstellung, als seien die Sonette Pembroke gewidmet und hätten ihn zum Helden, von neuem erschüttert. Lee, der — recht willkürlich — der Nennung von Pembrokes Namen und der Berufung auf sein Verhältnis zu Shakespeare in der Zueignung der Folioausgabe keinerlei Gewicht beilegen will, geht davon aus, daß Southampton der einzige literarische Mäcen ist, dem Shakespeare selbst seine Dankbarkeit ausgesprochen hat, und vermutet, daß nur er der Held der Sonette sei. Da diese nach Lees Annahme größtenteils zwischen dem Frühjahr 1593 und dem Herbst 1594 niedergeschrieben sind, so wird Southampton jung genug, um so angeredet werden zu können, wie es in den Gedichten geschieht.

Was die Widmung der Sonette betrifft, so erklärt Sidney Lee, daß es geradezu unpassend gewesen wäre, einen so mächtigen Mann, wie es Pembroke im Jahre 1609 war, mit Mr. W. H. zu bezeichnen. In seinen jüngeren Jahren, selbst als er noch kein Recht auf den Lordtitel hatte, wurde er stets Lord Herbert genannt. 1616 widmete Thorpe ihm ein Buch und leitete die Dedication mit folgenden ehrfurchtsvollen, ja kriechenden Worten ein: *To the Right Honourable, William Earl of Pembroke, Lord Chamberlaine to his Majestie, one of his most honorable Privie Counsell, and Knight of the most noble order of the Garter usw.*

Sidney Lee faßt das Wort *begetter* nur als Verschaffer auf und meint, daß Thorpe in der Widmung ganz einfach dem Manne seinen Dank aussprechen wollte, der sich eines der im Umlauf befindlichen Manuskripte der Sonette erworben und dann Thorpe übergeben hatte. Und da sich unter einer die Gedichte des Jesuiten Robert Southwell aus dem Jahre 1806 begleitenden Widmung die Buchstaben W. H. als Bezeichnung eines anderen unbedeutenden Verlegerpiraten, William Hall, finden, so vermutet Sidney Lee, daß dieser drei Jahre später das Manuskript zu den Sonetten aufgeschnüffelt und Thorpe deshalb sein Unternehmen unter Halls Schutz gestellt habe. Auf diesem Gebiet, wo alles dunkel ist, hält es schwer, einem so viel gelehrteren Mann gegenüber eine bestimmte Überzeugung auszusprechen. Doch liegt im Wortlaut der Zueignung etwas, daß sich nicht mit der Vorstellung zusammenreimt, als wende Thorpe sich hier an einen Freund und Berufsgenossen, und Sidney Lees einzige Abwehr gegen diesen Einwand besteht in der Bemerkung, Thorpe sei in seinem Sprachgebrauch alles andere als sorgsam gewesen. Bezeichnend ist es auch, daß von den drei Widmungen, die nach der Zueignung an Mr. W. H. von Thorpes Hand vorliegen, eine an Florio, die beiden anderen an den Earl von Pembroke, also an wirklich vornehme Beschützer gerichtet sind; dagegen ist die eine, die er neun Jahre früher an den Verleger Edward Blount richtete, der das von Thorpe erworbene Manuskript zu Marlowes Lucanübersetzung für ihn herausgab, in einem weit vertraulicheren Ton abgefaßt, wendet sich an *his kind and true friend*, und gibt dem Betreffenden „einige wenige Winke“, wie er sich der ihm ungewohnten Rolle des Beschützers anpassen könne. Der Abstand von diesem Ton bis zu der Ausdrucksweise in der Widmung der Sonette ist groß.

Was Sidney Lee mit seinen Untersuchungen und Vermutungen dartun will, ist also, daß der Mann, der in den Sonetten als Mäcen des Dichters auftritt, Southampton, und nicht Pembroke sei. Der Name hat nicht viel zu besagen, wie es in Wirklichkeit nicht viel zu besagen hat, ob das in den Sonetten besungene und angegriffene Weib den Namen Mary Fitton oder einen anderen trug, über den wir nie Klarheit erlangen werden. Die Hauptsache ist indessen, daß Lee ebenso wie eine ganze Anzahl früherer Schriftsteller, — und zwar hauptsächlich einige mit der europäischen Literatur

jener Zeit, speziell der Sonettichtung Italiens, Frankreichs und Englands am gründlichsten vertrauten Forscher, wie Delius und Elze in Deutschland, Henrik Schück in Schweden — anlässlich der zahlreichen, für das damalige Zeitalter konventionellen Züge in Shakespeares Sonetten die darin behandelten Verhältnisse als in allem Wesentlichen erdichtet bezeichnet und ihnen jeden selbstbiographischen Wert aberkannt hat. Wohl kaum einer vor ihm hat sich jedoch bestrebt, Shakespeares Originalität auf dem Gebiet der Sonettichtung so stark zu begrenzen.

Lee macht zunächst darauf aufmerksam, daß die ganze Masse der englischen Sonettichtung, die im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entsteht, dermaßen abhängig war, zuerst von Petrarca, dann von französischen Vorbildern wie Ronsard, du Bellay und Desportes, daß man sie als ein Gemisch von Nachahmungsstudien bezeichnen kann — wenn sie nicht schlecht und recht eine Mosaik von Plagiaten war. Das ist selbst bei den ersten, wie Spenser, Philip Sidney, Watson, Lodge, Drayton, Daniel der Fall. Dann versucht er, Shakespeares Abhängigkeit von seinen Vorgängern nachzuweisen. Shakespeare nahm keinen Anstoß, sich Gedanken und Worte aus den Sonetten anzueignen, die zu seiner Zeit von Daniel, Drayton, Watson, Barnabe Barnes, Constable und Sidney vorlagen, so bewußt und so rücksichtslos, wie er in seinen Schauspielen Dramen und Novellen von zeitgenössischen und älteren Dichtern bearbeitete. Vor allem Drayton hat er viel zu verdanken. Da alle diese Engländer Nachahmer der Franzosen gewesen, so erhalten Shakespeares Sonette den falschen Anstrich, sich an Ronsard, de Baif und Desportes unmittelbar und stark anzulehnen, trotzdem Shakespeare diese Dichter wohl kaum in der Ursprache gekannt hat.

Schon Adolf Hansen hatte in der dänischen Übersetzung der Sonette auf zahlreiche unpersönliche Züge aufmerksam gemacht. Von den schwächeren Sonetten „mit ihrer gezwungenen und komplizierten Bildermaschinerie“ tragen manche derartig den Stempel des Zeitgeistes, daß sie gar nicht als individuelle Arbeiten Shakespeares betrachtet werden können, und einzelne Sonette sind so durchweg Nachahmungen, daß sie keineswegs als Bekenntnisse gelten können. Die Sonette 18 und 19 münden in denselben Gedanken aus wie das neununddreißigste Sonett in Daniels *Delia*, und die Sonette 55 und 81 behandeln ganz denselben Gegenstand wie das

neunundsechzigste Sonett in Spensers Amoretti. — Endlich findet sich die Geschichte von den Freunden, deren einer dem anderen die Geliebte raubt, schon in Olyhs Euphues.

Sidney Lee behauptet, daß Shakespeare nur von Ronsard entlehnte Wendungen benutze, wenn er in den Sonetten 24 und 122 sagt, daß das Bild des Freundes auf dem Grunde seines Herzens gemalt, oder daß sein Gehirn ein besseres Erinnerungsbuch an den Freund sei, als das ihm von diesem gespendete Buch. Wenn er in den Sonetten 44 und 45 den Menschen als aus den Elementen Erde, Wasser, Luft und Feuer bestehend schildert, nimmt er Motive von Spenser und Barnes auf. Die Sonette 46 und 47 über die Debatte des Auges und des Herzens sind in Ausdrücken geschrieben, die Watsons zwanzigstes Sonett in *The Tears of Fancie* entliehen sind. Wenn er die Gewißheit ausdrückt, daß seine Verse unsterblich sind, also auch den Freund unsterblich machen werden, spricht er nicht aus Überzeugung, sondern behandelt nur auf seine Art ein Thema, das nach dem Beispiel Pindars, Horaz' und Ovids schon die Franzosen Ronsard und Desportes, nach ihnen englische Sonettendichter wie Spenser, Drayton und Daniel variiert hatten. Sogar wenn er sagt, daß seine Dame schön sei, obwohl sie dunkel und also den allgemeinen Regeln nach unschön wäre, ist er nicht original; denn schon Sidney gebrauchte eine ähnliche Wendung. Und schlägt er um und erblickt in den dunklen Augen und der dunklen Hautfarbe seiner Dame ein Zeichen für die Schwärze ihrer Seele, so ist er noch viel weniger original; denn das heftig vorwurfsvolle Sonett war damals eine immer wiederkehrende Abart des erotischen. Nichts findet man häufiger, als daß ein Sonettendichter eine Geliebte ausschilt; Ronsard nannte die seine eine Tigerin, eine Mörderin, eine Medusa, Barnabe Barnes die seine eine Tyrannin, eine Medusa, einen Felsen; die liebevollen und tadelnden Redensarten wechseln so häufig miteinander ab, daß Gabriel Harvey diese Manier sogar parodierte. Nach vielen anderen macht endlich Sidney Lee darauf aufmerksam, daß es auch unerheblich sei, wenn Shakespeare sich in den Sonetten 22, 62, 73, 138 als alt bezeichnet; denn dies war bei den Sonettendichtern jener Zeit ein eingebürgerter Brauch; Daniel spricht in *Delia* (23), erst neunundzwanzig Jahre alt, als wäre sein Leben nun zu Ende gelebt, Richard Barnfield fordert,

erst zwanzig Jahre alt, den Knaben Ganymedes auf, sein silbergraues Haar, seine runzlige Haut, die tiefen Furchen seines Antlitzes zu beschauen — all dies nach Petrarca's Beispiel.

Lee gibt indessen zu, daß die Annahme undenkbar wäre, die Gruppe von Sonetten, die den Leser am stärksten interessiert, die auch in Sprachbehandlung und Gedankengang reifste, sei in Shakespeare dreißigstem Jahre entstanden; er meint sogar, daß Shakespeare bis zum Jahre 1603 Sonette gedichtet habe und konstatiert — was jedoch in entschiedenem Widerspruch mit dem Wortlaut des Gedichtes steht — daß das Sonett 107 in diesem Jahre anläßlich des Todes der Elisabeth geschrieben wurde. Daß das Wort Mond hier Elisabeth bezeichnet, ist unzweifelhaft. Aber wie der Ausdruck:

The mortal moon hath her eclipse endured

die schließliche Verdunkelung des Mondes bedeuten kann, ist ungreiflich. Daß der Mond seine Verdunkelung überstanden hat, heißt doch, daß er jetzt wiederum klar scheint; also paßt die oben gegebene Auslegung, die hierin eine Anspielung auf Essex' mißlungene Verschwörung sieht, weit besser. Aber hieraus ergäbe sich ja für dies Sonett wie für die in Geist und Ton mit ihm verwandten nicht das Jahr 1603 sondern 1601. Hier sind es jedoch nicht die Einzelheiten, auf die es ankommt. Es handelt sich um eine Grundauffassung des poetischen Schaffens. Alle Kunst, selbst bei den Größten, beginnt als Nachahmung; kein Dichter ist ohne Beeinflussung geblieben. Und bis auf die neueste Zeit herunter hat niemand Anstoß genommen, sich vom Vorgänger anzueignen, was er brauchen konnte. Selbst heutzutage, wo die Auffassung von der Originalitätspflicht weit strenger ist als im 16., 17. und 18. Jahrhundert, läßt sich bei bedeutenden Dichtern die Aneignung fremder Gedanken und Wendungen leicht nachweisen, und sogar jetzt könnte man ohne Schwierigkeit eine Heerschar von stehenden Zügen bei den Dyrkern aller europäischen Länder aufzählen. Es gibt ja keine so sehr große Anzahl von Motiven zur lyrischen Dichtung. Dyrker haben, wie Menschen überhaupt, viele Stimmungen und Zustände gemeinsam. In der Ausformung allein kann sich — besonders wenn von Dichtungen in ein und demselben vierzehnteiligen Versmaß die Rede ist — die persönliche Eigenart des Dichters offenbaren.

Als selbstbiographische Quelle im größten Sinne des Wortes wird kein verständiger Kritiker lyrische Gedichte nehmen. Das dichterische Ich deckt sich selten ganz mit dem privaten. Aber andererseits kann es nicht stark genug betont werden, daß Bücher, d. h. gute, wertvolle Bücher, solche, die man noch liest, auch wenn Jahrhunderte vergangen sind, seitdem sie niedergeschrieben wurden, nie von Büchern gezeugt werden, sondern vom Leben. Keiner, der auch nur einen Tropfen Künstlerblut in seinen Adern hat, kann sich einbilden, daß ein Dichter von Shakespeares Rang haufen- und haufenweise Sonette geschrieben habe, ohne daß ihr Inhalt in irgend welchem Zusammenhange mit seinem Leben stände oder dessen Leidenschaften und Krisen wiedergäbe.

Die Formel für gute Dichtung erzählender Art ist sicherlich diejenige, daß die Erzählung immer erlebt, wenn auch selten oder nie in der geschilderten Weise erlebt sei. Lyrische Poesie, wo der Dichter im eigenen Namen und zumeist von sich selbst spricht, muß, wenn sie etwas taugen soll, in eigenen Erlebnissen des Schreibenden wurzeln — in Erlebnissen, so stark empfunden, daß sie ihn zum Liede drängten.

Die gelehrten Kritiker von Shakespeares Sonetten sehen in ihnen nur stilistisch-metrische Kunststücke, ausgeführt mit kaltem Blut über Stoffen, wie sie Zeitalter und Mode aufgaben. Sie betrachten die Einbildungskraft hierin wie eine Spinne, die zwar aus sich selbst heraus, doch nach Vorbildern ihr Hirnsgespinnst in allen möglichen künstlichen Figuren spann. Es ist indes natürlicher, sie sich als eine Pflanze vorzustellen, die all ihre Nahrung aus dem Erdboden zog, in dem sie allein gedeihen konnte, aus den Beobachtungen und Erlebnissen des Dichtenden.

Die großen modernen Dichter, deren Leben wie das Goethes, vor uns aufgeschlagen liegt, haben uns verraten, wie die Phantasie den Eindrücken der Wirklichkeit entspringt und diese während ihrer geheimnisvollen Tätigkeit umformt und unkenntlich macht. In nicht wenigen Fällen können wir die verstreuten Elemente unterscheiden, die in einem bestimmten Augenblick bei ihnen zusammenschossen und die Kristalle der Dichtung bildeten. Geistvolle Kritik hat unsere Augen für die Mischung dieser Elemente im Zauberkessel der Phantasie geöffnet, während geistlose Kritik sich in eine schlechte und zwecklose Modellschnüffelei verloren hat. Man weiß, trotz aller

Bestrebungen deutscher Gelehrten nichts darüber, wen Goethe vor Augen hatte, als er Klärchen dichtete, und darauf kommt es auch nicht an. Wohl aber darauf, daß Goethes ganzes dichterisches Lebenswerk im tieferen Sinne erlebt ist. Max Klinger kam eines Abends nachdem er den zweiten Teil des Faust gesehen, nach Hause und sagte: Was mich besonders überraschte war, daß dies ja durchweg Goethe und sein Leben ist.

Da wir nun in den Fällen, wo wir die Erlebnisse und Erfahrungen eines großen modernen Schriftstellers kennen, in der Regel verfolgen können, wie diese in seiner Dichtung umgesetzt und bearbeitet werden, so liegt die Annahme nahe, daß es auch in alten Tagen so gewesen ist, oder mit anderen Worten, daß die Dichter es immer so gemacht haben, wenigstens diejenigen, die etwas taugten. Können wir die Erlebnisse und Gefühle des modernen Dichters, wo sie uns bekannt sind, in den Schöpfungen seiner Phantasie wiederfinden, und können wir, wo diese Erlebnisse uns unbekannt sind, die Beschaffenheit der uns verborgenen dichterischen Persönlichkeit erraten, und (wie es jeder tüchtige Kritiker erlebt hat) die Richtigkeit unserer Vermutung von dem zeitgenössischen Dichter bestätigt erhalten — dann ist wohl anzunehmen, daß es uns auch bei einem Dichter früherer Zeiten gelingen kann, zu empfinden, wo er ernstlich im eigenen Namen spricht, und seine uns sonst unzugänglichen Gefühle und Erlebnisse in seiner Dichtung zu spüren, besonders wenn diese lyrisch und in ihrem Ausdruck leidenschaftlich bewegt ist.

Wer einzig von der doch alles andere als phantastischen Voraussetzung ausgeht, daß zwischen Shakespeares Leben und seinem Lebenswerke ein Zusammenhang existiert, wird deshalb den zahlreichen Versuchen, kraft der vielen schablonenmäßigen Stellen und der mannigfachen Nachahmungen in seinen Sonetten diesen allen Wert als selbstbiographischen Stoff abzusprechen, kalt gegenüberstehen.

Den modernen Leser der Sonette, der, ohne das Gefühlsleben der Renaissancezeit, ihr Verhältnis zum griechischen Altertum, ihre Gebräuche und ihren poetischen Stil zu kennen, an sie herantritt, wird am meisten die Liebesprache überraschen, die der Dichter hier seinem jungen Freunde gegenüber führt, die förmlich erotische Leidenschaft für ein männliches Wesen, die hier ausgesprochen ist.

Wo in der deutschen Übersetzung der Sonette mein Freund steht, hat das Original oft my love. Zuweilen wird es geradezu ausgesprochen, daß der Freund für seinen Bewunderer die Anziehungskraft des Weibes und des Mannes in sich vereine, so im Sonett 20:

Du hast ein Fraungesicht, das die Natur
Dir selbst gemalt, Herr-Herrin meiner Liebe!

(stärker noch im Englischen: thou master-mistress of my passion). Dieses Sonett endigt mit einer scherzhaften, etwas zu unverhohlenen Erklärung, wie der Freund, von der Natur zuerst zum Mädchen bestimmt, zum Manne gemacht und also schließlich den Weibern zur Freude geformt worden sei, während Shakespeare sich mit seinem Herzen begnügen müsse. Nichtsdestoweniger ist in anderen Sonetten die Sprache so heiß, daß der Glaube des vorigen Jahrhunderts, die Gedichte seien an eine Frau gerichtet, begreiflich erscheint. So fleht der Dichter im dreißundzwanzigsten Sonett um den Lohn der Liebe; so redet Shakespeare im sechsundzwanzigsten Sonett den Freund als den Herrn seiner Liebe an, dem er wie ein Vasall zu eigen gegeben sei.)*

In dergleichen tritt indessen der Stil des Zeitalters hervor.

Man hat denn auch geltend gemacht, daß die Liebe zu dem schönen Jüngling, die das Studium Platons den Männern der Renaissance im vorteilhaftesten Lichte erscheinen ließ, ein stehender Gegenstand für die damaligen englischen Dichter war, welche sogar in der Regel, wie es bei Shakespeare der Fall ist, die Schönheit des Freundes höher schätzten als die der Geliebten. Ja, die Frau greift häufig wie hier störend in das Verhältnis ein. Dem Herkommen und der Sitte gemäß schilderte der Dichter, wie oben erwähnt, sich in dem Verhältnis als verwelt und runzelig, wie jung er auch war; Shakespeare tut das zu wiederholten Malen, obwohl er höchstens siebenunddreißig Jahre alt war. Ganz im Einklang mit dem poetischen Gebrauche war endlich die Aufforderung an den schönen Jüngling, sich zu vermählen, damit seine

*) O let my books be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,
Who plead for love, and look for recompense.

Lord of my love, to whom in vassalage
Thy merit hath my duty strongly knit.

Schönheit nicht mit ihm aussterbe. Diese Aufforderung hat bei Shakespeare schon die Liebesgöttin in Venus und Adonis ausgesprochen.

Alles dies ist wahr, ohne daß deshalb ein vernünftiger Grund vorläge, die nahe Beziehung der Sonette zur Wirklichkeit in Zweifel zu ziehen.

Zwar ist es immer der Zeitgeist, der den Ausdrücken, worin das Freundschaftsgefühl sich einkleidet, ihre Farbe verleiht. Am Schlusse des 18. Jahrhunderts war in Deutschland und Dänemark die Freundschaft eine sentimentale Schwärmerei, wie sie im 16. Jahrhundert in Italien und England platonische Erotik war. Doch verspürt man deutlich, daß der wechselnden Ausdrucksweise auch ein Wechsel in der Nuance des Gefühls entspricht. Zur Zeit der Renaissance überließ man sich einem Freundes- und Freundschaftskultus, der jetzt außerhalb der Kreise, wo das Geschlechtsleben einen naturwidrigen Charakter trägt, ganz unbekannt ist. Die Freundschaft Montaignes für Estienne de la Boëtie, die leidenschaftliche Zärtlichkeit Languets für den jungen Philip Sidney sind erläuternde Beispiele. Die Äußerungen über Freundschaft in Sir Thomas Brownes *Religio Medici* 1642 (S. 98, 99) entsprechen völlig den Shakespeariischen: „Ich liebe meinen Freund mehr als mich selbst, und doch denke ich, daß ich ihn nicht genug liebe. In wenigen Monaten wird meine vielfach verdoppelte Leidenschaft mich glauben machen, daß ich ihn vorher gar nicht geliebt habe. Wenn ich von ihm bin, bin ich tot, bis ich wieder mit ihm zusammen bin; wenn ich mit ihm zusammen bin, bin ich nicht zufrieden, sondern möchte ihm noch näher sein. Vereinte Seelen sind nie durch Umarmungen zufriedengestellt, sondern wünschen, in Wahrheit einander zu sein; da dies unmöglich, ist ihre Sehnsucht unendlich und muß steigen ohne die Möglichkeit, gestillt zu werden.“ Die größte Freundschaftsschwärmerei in der Kultur und Poesie der Renaissance bekunden jedoch wohl Michelangelos Briefe und Sonette.

Michelangelos Verhältnis zu Messer Tommasso de Cavaliere ist gewiß die interessanteste Parallele zu dem Verhältnis, in dem Shakespeare zu einem jungen Freunde steht — dieselbe Leidenschaft in dem Ausdruck der Liebe von seiten des älteren Mannes dem Jüngling gegenüber; nur ist hier die Sicherheit, daß wir es nicht mit

bloßen poetischen Redensarten zu tun haben, noch größer, da die Briefe nicht im geringsten weniger begeistert und feurig sind als die an einen Signore gerichteten Sonette. In letzteren sind die Ausdrücke bisweilen so heiß, daß der Neffe Michelangelo das Wort Signior in Signora veränderte, wodurch man diese Sonette ganz ebenso wie die Shakespearischen eine Zeitlang an ein weibliches Wesen gerichtet wählte.*)

Den ersten Januar 1533 schreibt der siebenundfünfzigjährige Michelangelo von Florenz aus an Messer Tommaso de Cavalieri, einen vornehmen römischen Jüngling, der später sein Lieblings-schüler wurde: „Wenn ich nicht die Kunst besäße, das Meer Eures mächtigen Genies zu durchsegeln, so wird dieses Genie mich dennoch entschuldigen und mich weder wegen meiner Unähnlichkeit mit Euch verachten, noch von mir fordern, was ich nicht leisten kann; denn wer in allen Dingen einzig dasteht, kann keine Genossen finden. Deshalb können Euer Herrlichkeit, die Ihr das einzige Licht unseres Jahrhunderts in dieser Welt seid, in den Werken keines anderen Befriedigung finden, da Ihr nicht Euresgleichen habt und keiner Euch ähnlich ist. Sollte dennoch die eine oder die andere meiner Arbeiten, die ich auszuführen hoffe und verspreche, Euch gefallen, so würde ich diese Arbeit eher glücklich als gut nennen. Und würde mir jemals die Gewißheit in irgend etwas Euer Herrlichkeit zu Gefallen zu sein — wie es mir gesagt worden ist — so böte ich Euch meine Gegenwart und alles, was die Zukunft mir bringt, zum Geschenk; und es würde mich sehr stark schmerzen, die Vergangenheit nicht zurückrufen zu können, damit ich Euch um so länger dienen könnte, sondern nur die Zukunft zu haben, die nicht lang sein kann, da ich allzu alt bin. Es bleibt mir nichts anderes übrig zu sagen: Vest mein Herz und nicht meinen Brief, denn die Feder kann den guten Willen doch nicht erreichen.“**)

*) Ludwig v. Scheffler: Michelangelo. Eine Renaissancestudie. 1892.

**) E se io non arò l'arte del navicare per l'onde del mare del vostro valoroso ingegno, quello mi scuserà, ne si sdegnierà del mio disaguagliarsigli, nè desiderrà da me quello che in me non è: perchè chi è solo in ogni cosa, in cosa alcuna non può aver compagni. Però la vostra Signoria, luce del secol nostro unica al mondo, non può sodisfarsi di opera d'alcuno altro, non avendo pari nè simile à sè, usw.

Cavalieri schreibt an Michelangelo, daß er sich wie neugeboren betrachte, seit er den Meister kennen gelernt habe. Dieser antwortet: „Ich für meinen Teil würde mich für nicht geboren, totgeboren oder von Himmel und Erde verlassen ansehen, wenn ich aus Eurem Briefe nicht ersehen und den Glauben gewonnen hätte, daß Eure Herrlichkeit einige meiner Arbeiten gerne annehmen.“ Und in einem Briefe vom folgenden Sommer an Sebastian del Piombo heißt es mit einem Gruß an Messer Tommaso: „Ich würde ja auch, glaube ich, sofort tot hinstürzen, wenn er je mir aus dem Sinn käme.“*)

In Michelangelos Sonetten wird mit dem Familiennamen des Freundes auf dieselbe Weise gespielt wie in Shakespeares Sonetten mit dem Vornamen des Freundes. So lautet der Schluß des einunddreißigsten Sonetts:

Se vint' e pres' i debb' esser beato
Meraviglia non è se, nud' e solo,
Resto prigion d'un Cavalier armato.

(d. h.: „Wenn es meine Pflicht ist, überwunden und gefangen glücklich zu sein, so ist es kein Wunder, daß ich waffenlos und einsam der Gefangene eines bewaffneten Ritters bleibe“). In dem zweiundzwanzigsten Sonett heißt es mit nicht geringerer Leidenschaft als in den Sonetten Shakespeares: Vielleicht wird dein Geist mit größerem Vertrauen, als ich glaube, das keusche Feuer betrachten, das in mir brennt, und sich schnell erbarmen, da ja die Gnade überströmt, wo man gläubig um sie fleht. Und wenn es sicher ist, daß du geneigt bist, mich zu erhören, o, welch ein glücklicher Tag! Ich möchte, daß an dem Tage die Zeit plötzlich aufhörte und die Sonne auf ihrer Bahn stehen bleibend die Stunden verlängerte, damit ich, obgleich ich es nicht verdiene, meinen entbehrten und süßen Beherrscher auf ewig an mein Herz drücken könnte.“ **)

*) E io non nato, o vero nato morto mi reputerei, e direi in disgrazia del cielo e della terra, se per la vostra non avessi visto e creduto vostra Signoria accettare volentieri alcune delle opere mie . . . Avete data la copia de' sopradetti Madrigali a messer Tomao . . . che se m'uscissi della mente, credo che subito cascherei morto.

**) Accio ch' i' abbi, e non gia' per mie merto,
Il desiato mie dolce signiore
Per sempre nell' indegnie e pronte braccia.

Michelangelo konnte sich Cavaliere gegenüber mit Grund als alt bezeichnen. Wenn man indessen einen Beweis für den conventionellen und unwirklichen Charakter der Sonette darin erblickt hat, daß Shafespeare zu dem Zeitpunkte, da sie geschrieben wurden, sich nicht mit Recht so nennen konnte, so übersieht man die Relativität der Bezeichnung. Einem Jüngling von achtzehn Jahren gegenüber war Shafespeare mit seiner Lebenserfahrung gewissermaßen alt, wenn er um sechzehn Jahre älter war. Und stammen die Sonette 63 und 73 aus dem Jahre 1600 oder 1601, so stand Shafespeare damals in seinem siebenunddreißigsten Lebensjahre, einem Alter, in welchem — von seinen Zeitgenossen — Drayton in seiner Idea gerade wie er über die Altersrunzeln seiner Stirn sich ausläßt, und in welchem (wie Tyler schlagend hervorgehoben hat) Byron in seinem Schwanengesang Ausdrücke über sich gebraucht, die wie aus Shafespeares dreiundsiebzigsten Sonett kopiert erscheinen.

Im Sonett heißt es:

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.

Byron drückt sich so aus:

My days are in the yellow leaf
The flowers and fruits of love are gone
The worm, the canker and the grief
Are mine alone.

Bei Shafespeare steht:

In me thou see'st the glowing of such fire
That on the ashes of his youth doth lie
As the death-bed whereon it must expire,
Consumed with that which it was nouris'h by.

Bei Byron heißt es:

The fire that on my bosom preys
Is lone as some volcanic isle;
No torch is kindled at its blaze —
A funeral pile.

Beide Dichter vergleichen sich also in relativ jungem Alter dem herbſtlichen Walde mit ſeinem vergilbten Laube ohne Blumen und Früchte und Vogelgeſang, und beide vergleichen ſie das Feuer, das noch in ihrer Seele glüht, einer einſamen Flamme, der von außen keine Nahrung zugeführt werde. Die Aſche meiner Jugend wird ihr Totenbett, ſagt Shakeſpeare. Eine Feuerbeſtattung iſt ſie, ſagt Byron.

Endlich geht es auch nicht an, aus dem herkömmlichen Stil der erſten ſiebzehn Sonette (z. B. aus ihrer theils wörtlichen Übereinstimmung mit einer Stelle in Philip Sidneys Roman Arcadia) mit Schüß den Schluß zu ziehen, daß ſie aller Beziehungen zu dem eigenen Leben des Dichters entbehren.

Was in den Sonetten dem Zeitalter und dem Herkommen angehört, iſt alſo kein Hindernis, in ihnen Ausdrücke der Gefühle zu erblicken, die in Wirklichkeit die Bruſt Shakeſpeares erfüllt haben.

Wir lernen durch ſie eine Seite ſeines Weſens kennen, von der die Schauſpiele uns ihn nicht zeigen. Wir beobachten den Gefühlsmenschen in ihm mit dem leiſenſchaftlichen Drang zu lieben, zu vergöttern, ſich in Liebe zu unterwerfen und mit einem entſprechenden wenn auch weniger außerordentlichen Sehnen, geliebt zu werden.

Wir erfahren durch die Sonette, in welchem Grade Shakeſpeare ſich durch die auf dem Schauſpielerſtande laſtende Geringschätzung niedergedrückt und gemartert fühlte. Des alten Rom Geringschätzung des Gauklers, der Abſcheu des alten Judenthums vor denen, die über ihr Geſchlecht Täuſchungen hervorriefen, endlich der urſprüngliche Haß des Chriſtenthums gegen die Theater und ihre verführeriſchen Vergnügungen, dies alles hatte ſich auf die damalige Zeit fortgeerbt und mit der ſteigenden Anzahl und Macht der Puritaner eine öffentliche Meinung erzeugt, unter deren Mißbilligung eine ſo feinfühlende Natur wie Shakeſpeare ſchwer zu leiden hatte. Er wurde ja nicht als ein Dichter betrachtet, der bisweilen als Schauſpieler auftrat, ſondern als ein Schauſpieler, der Theaterſtücke ſchrieb. Mit Schmerz hat er es empfunden, als gehöre er zu einer Kaſte ohne bürgerliche Ehre. Daher im neun- undzwanzigſten Sonett die Zeile: „Wenn ich . . . dem Schickſal fluche und mein Loß beweine.“ Daher im ſechszunddreißigſten

Sonett die Versicherung, er wolle tun, als kenne er den Freund nicht, wie denn auch dieser es unterlassen möge, ihn mit öffentlicher Freundlichkeit zu ehren, damit er nicht selbst die Ehre seines Namens einbüße. *) Die bittere Klage im zweiundsiebzigsten Sonett scheint eigentlich auf Shakespeares Beruf als Schauspielverfasser anzuspielen:

Denn mein Beruf, gering, beschämt mich bloß,
Und lieben darfst du nur, was wahrhaft groß.

Die Wehmut, die das einhundertundzehnte Sonett erfüllt, gilt augenscheinlich sowohl dem Schauspielersstand des Redenden, als auch seiner Natur als Dichter und Künstler:

Ach, wohl ist's wahr: ich schwärmte hier und dort,
Erchien der Welt als Narr, schnitt in die Seele
Mir selber tief, gab Höchstes wohlfeil fort,
Durch neue Liebe mehrt' ich alte Fehle.
Wahr ist's, ich sah die Treue allwärts
Schief an, fremd tuend — doch, beim Himmel oben!
Der Trug und Wahn verjüngte nur mein Herz.

Daher endlich im einhundertundelften Sonett die Klage über Fortuna, die nicht besser für sein Leben gesorgt habe, als ihn in „die Bedingungen der Öffentlichkeit, welche die Sitten der Öffentlichkeit erzeugen,“ hineinzuzwängen:

Drum liegt's auf meinem Namen wie ein Brand,
Und des Berufes fremde Farb' entweicht
Mein ganzes Wesen wie des Färbers Hand.

Dieses fortwährende Nützen unter dem Vorurteil gegen seinen Stand und seine Kunst und die Entrüstung über die in der Haltung eines großen Teiles des Bürgerstandes liegende Ungerechtigkeit macht den Hochdruck begreiflich, unter dem Shakespeares Gefühle für den vornehmen Jüngling stehen, der sich ihm, durch die

*) I may not evermore acknowledge thee,
Lest my bewailed guilt should do thee shame,
Nor thou with public kindness honour me
Unless thou take that honour from thy name.
But do not so; I love thee in such sort
As, thou being mine, mine is thy good report.

überlieferte Kunstliebe der Aristokratie angetrieben, mit der warmen Begeisterung der ersten Jugend für geistige Überlegenheit genähert hat. Dieser ist ihm in seiner Schönheit und mit seinem reizenden Wesen wie sein guter Genius entgegengetreten, wie ein Bote aus einer höheren Welt als der, in welcher sein Leben sich abspielte. Er war ein lebendiges Zeugnis, daß Shakespeare nicht darauf beschränkt war, nach dem Beifall der Menge zu streben, sondern die Gunst der ersten Geschlechter Englands und eine wirkliche, beinahe verliebte Freundschaft erringen konnte, in der er mit dem Träger eines altadeligen Namens auf gleichen Fuß gestellt war. Unzweifelhaft hat die große Schönheit des jungen Edelmannes auf das die Schönheit vergötternde Gemüt Shakespeares einen starken Eindruck gemacht. Höchst wahrscheinlich hat auch der junge Aristokrat der damaligen Sitte gemäß den von ihm beschützten Künstler durch irgend ein reichliches Geschenk verpflichtet, und dies hat wiederum zur Folge gehabt, daß Shakespeare in dem Konflikt, worin er später durch das Verhältnis zwischen dem Freunde und der Freundin gestellt wurde, sich doppelt elend fühlte.*)

Jedenfalls hatte die Ergebenheit, die leidenschaftliche, auf andere von dem jungen Lord bewunderte Dichter eifersüchtige Liebe, von der Shakespeare in seinem Verhältnis zum Freunde beseelt war, nicht nur eine Frische und Fülle, sondern eine erotische Färbung, wie sie die Gefühle eines echten Mannes für einen anderen Mann in unserem Jahrhundert niemals haben. Man beachte eine Wendung wie die folgende im Sonett 110:

Gib, nach dem Himmel, denn die höchste Lust,
Den Willkomm mir an deiner treuen Brust! **)

Sie entspricht genau Michelangelos oben angeführtem Ausdruck, dem Wunsche „seinen entbehrten und süßen Beherrscher auf ewig ans Herz drücken zu können“.

*) Mehrere Stellen in den Sonetten deuten darauf hin, daß der Freund Shakespeare gegenüber als Wohltäter aufgetreten ist, der Ausdruck *wealth* im Sonett 37, *your bounty* im Sonett 53, *your own dear-purchased right* im Sonett 117.

**) Auf Englisch noch stärker:

Then give me welcome, next my heaven the best,
Even to thy pure and most, most loving breast.

Oder man beachte die Wendung im fünfundsiebzigsten Sonett:

Wie Brot dem Leben, bist du den Gedanken.

Diese stimmt vollkommen mit den Ausdrücken eines Briefes von Michelangelo an Cavalieri vom Juli 1533 überein: „Ich könnte weit eher Speise und Trank entbehren, die nur den Körper auf unselige Weise ernähren, als Euren Namen, der Körper und Seele erhält und beide mit so wonnigem Gefühle durchströmt, daß ich weder Kümmeris noch Todesfurcht empfinden kann, so lange ich ihn in meiner Erinnerung habe.*)

Diesem erotischen Anstrich, den das Freundschaftsgefühl nach platonischem Vorbild annimmt, entspricht bei Shakespeare wie bei Michelangelo die Untertänigkeit des älteren Freundes gegen den jüngeren, eine Untertänigkeit, die bei diesen beiden alles überragenden Genies den modernen Leser peinlich berührt. Dem jungen, bewunderten Freund gegenüber haben sie beide allen Stolz bei Seite gelegt. Welch seltsamen Eindruck macht es nicht, wenn Shakespeare sich den Sklaven des jungen Beschützers nennt und versichert, daß seine Zeit, die kostbarste Zeit des Zeitalters, nichts wert sei. Der Freund könne ihn nach Lust und Laune warten oder rufen lassen. Sonett 58 beginnt: „Der Gott, der mich zu deinem Sklaven machte . . .“ In Sonett 57 heißt es:

Dein Sklav' bin ich und darum stets bereit
Zu deinem Dienst, was immer du beliebst,
Für mich ist kostbar keine andre Zeit,
Als wenn du mir zum Dienen Anlaß gibst,
Ich schmääh' die Stunde nicht die endlos schleicht,
Verfolg' ich, Teurer, sie mit Ungeduld
Nach dir; der Schmerz der Trennung wird mir leicht,
Hast du zum Abschied mich begrüßt mit Huld.
Nicht folg' ich eifersüchtig deiner Spur,
Erspähend was du tust, wohin du eilst.
Still überdenkt dein armer Sklave nur
Wie glücklich die sein werden, wo du weilst.

*) Anzi posso prima dimenticare el cibo di ch'io vivo, che nutrisce solo il corpo infelicemente, che il nome vostro che nutrisce il corpo e l'anima, riempiendo l'uno e l'altro di tanta dolcezza, che nè noia nè timor di morte, mentre la memoria mi vi serba, posso sentire.

Gerade wie Michelangelo gegenüber Cavalieri von seinen Werken spricht, als seien sie kaum würdig, dem Freunde vor Augen zu kommen, gerade so spricht Shakespeare zuweilen von seinen Versen. Er bittet im Sonett 32 den Freund, diese Blätter aufzubewahren, wenn er gestorben sei:

Vergleich sie mit der Zeiten Besserung
Und wahr' sie, weil sie meine Liebe singen,
Nicht ihres Wertes willen; höh'rer Schwung
Wird bessern Meistern des Gesangs gelingen.

Geradezu unwürdig wird diese Demut, wo es zwischen ihm und dem Freunde zu einem Bruch zu kommen scheint. Immer wieder verspricht da Shakespeare, sich selbst so anschwärzen zu wollen, daß dem Freund seine Treulosigkeit nicht zur Schmach, nur zur Ehre gereichen solle. Im Sonett 88:

Vollkommen mir bewußt der eignen Schwächen,
Will ich mich offen zeigen wie ich bin,
Und kennst du meine heimlichen Gebrechen,
Wird dir, was du verlierst an mir, Gewinn.

Noch stärker im neunundachtzigsten Sonett:

Du kannst mich, Herz, nicht halb so schlecht behandeln,
Um deiner Liebe Wechsel zu entschuldigen,
Als selbst ich tue; ich will mich verwandeln,
Dir fremd erscheinen, bloß um dir zu huldigen.
Ich will dir aus dem Weg geh'n; nie hinfort
Entschallt dein süßer Name meinem Munde,
Daß nicht vielleicht ein unvorsichtig Wort
Von unsrer alten Liebe gebe Kunde.
Für dich zum Selbsthaß werd' ich angetrieben,
Denn wen du haßest, den darf ich nicht lieben.

Man fühlt sich förmlich überrascht, wenn man an einer einzelnen Stelle, im Sonett 62, eine kräftige Äußerung der Eigenliebe antrifft; diese hält sich aber auch nur in der ersten Hälfte des Sonettes, dann wird die Eigenliebe schon als Sünde aufgefaßt und Shakespeares eigenes Ich tritt in tiefer Bescheidenheit hinter das des Freundes zurück. Desto freudiger fühlt sich der Leser gestimmt, wenn er in einigen wenigen Sonetten (55, 81) der mit Nachdruck ausgesprochenen Überzeugung des Dichters von der

Unsterblichkeit dieser feiner Schöpfungen begegnet. Allerdings steht Shakespeare hier in hohem Grade unter dem Einflusse des Altertums und seines eigenen Zeitalters; allerdings ist die Pointe hier wieder die, daß das Andenken an den Freund, die Erinnerung an seine Schönheit und Liebenswürdigkeit, durch Shakespeares Verse für alle Zeiten bewahrt werden solle, dennoch aber hätte ein Dichter ohne gesundes und starkes Selbstgefühl weder folgende Zeilen des fünfundsünfzigsten Sonettes schreiben können:

Kein Marmorbild, kein fürstlich Monument
Soll diese mächtigen Reime überleben

noch folgende anderen aus dem Sonett 81:

Dir setz ich mein Gedicht als Monument,
Daß dich noch ungeschaffne Augen lesen,
Und künftiger Geschlechter Mund dich nennt,
Wenn alle Ätmer dieser Zeit verwesen.

Doch mündet alles, wie man sieht, in den Gedanken an den Freund, dessen Schönheit, Wert und Ruhm aus. Und wie er in der Zukunft fortleben wird, so hat er in der Vergangenheit gelebt. Shakespeare kann sich ein Dasein ohne ihn nicht denken. In Sonetten, die in keiner direkten Verbindung miteinander stehen (59, 106, 123) kommt er immer wieder auf den sonderbaren Gedanken der ewigen Wiederholung oder der ewigen Wiederkehr zurück, der sich durch die ganze Weltgeschichte von den Pythagoreern über Rohélet bis zu Friedrich Nietzsche hinzieht. Gegenüber einem so hochgespannten Freundeskultus ist es leicht zu verstehen, welch tiefen Eindruck die Treulosigkeit des Freundes oder, wenn man will, die Eroberung des Freundes durch die Geliebte, ihr doppeltes Intriguenpiel und das plötzliche Zerhauen des Knotens auf Shakespeares tief empfängliches Gemüt machen mußte. Diese Katastrophe hat auf lange Zeit ihre Spuren in seinem Seelenleben hinterlassen.

Aber zu demselben Zeitpunkt ist noch eine andere, rein persönliche Widerwärtigkeit hinzugetreten. Shakespeares Name ist, wie es scheint, gerade damals in irgend einen niedrigen Skandal verwickelt worden. Er sagt ausdrücklich im Sonett 112:

Dein liebend Mitgefühl schließt bald die Wunde,
Die pöbelhafter Unglimpf mir geschlagen.

(noch stärker im Original: which vulgar scandal stamp'd upon my brow). Hier erklärt er, er kümmere sich wenig darum, ob die Welt ihn gut oder schlecht nenne, nur dem Urteil des Freundes lege er Gewicht bei; im Sonett 121 jedoch, wo er näher auf die Sache eingeht, gesteht er, daß diesen gehässigen Gerüchten eine Schwäche von seiner Seite zugrunde gelegen, deren Ursache, wie wir sehen, sein heißes Blut gewesen. Er leugnet die Tatsache nicht, ist aber über gewisse andere empört, die mit falschen und lüsternen Augen seinem Wandel nachgeforscht haben, sie, die schlechter seien als er selbst.*)

Worin dieser Skandal bestand, ist nicht aufgeklärt. Wir können nur schließen, daß er ein vermeintliches Verhältnis Shakespeares zu irgend einer Frau, das Gerücht von irgend einem galanten Abenteuer, zum Gegenstand gehabt hat. Sinnreich, wenn auch natürlicherweise nicht ganz überzeugend, hat Tyler in dieser Beziehung auf zwei Stellen aus zeitgenössischen Schriften aufmerksam gemacht. Die eine ist die früher erwähnte, unterm 13. März 1601 (im neuen Stil 1602) in John Manningshams Tagebuch verzeichnete, Anekdote über Shakespeares nächtlichen Besuch als „William der Eroberer“ bei der Bürgersfrau an Stelle Burbages, eine Geschichte, die in der ganzen Stadt im Umlauf gewesen zu sein scheint und wahrscheinlich bald nachdem sie sich abgespielt niedergeschrieben wurde. Die andere findet sich in *The Returne of Parnasus* vom Dezember 1601 (IV, 3), wo Burbage und Kemp auftreten. Hier sagt Kemp unter anderem: „O, dieser Ben Jonson ist ein gefährlicher Bursche; er hat Horace auf die Bühne gebracht, der den Poeten eine Bille gibt, aber unser Kamerad Shakespeare hat ihm ein Abführungsmittel gegeben, das ihn sein Ansehen beschmutzen machte.“ Die Anspielung zielt augenscheinlich auf den Streit zwischen Ben Jonson einerseits und Marston und Deffer andererseits ab, der im Jahre 1601 seinen Höhepunkt erreichte, als Ben Jonsons Poetaster mit Horace als Sprachrohr des Dichters erschien. Deffer und Marston antworteten

*) For why should others' false adulterate eyes
Give salutation to my sportive blood?
Or on my frailties why are frailer spies,
Which in their wills count bad what I think good.

in demselben Jahre mit *Satiromastix or the Untrussing of the Humorous Poet*. Da Shakespeare direkt nichts mit dem Streit zu tun hat, so muß man den Sinn der oben erwähnten Worte zu erraten suchen, und Richard Simpson hat die Vermutung ausgesprochen, daß mit König William Rufus, unter dessen Regierung die Handlung in *Satiromastix* vor sich geht, William Shakespeare gemeint sei. William Rufus gibt in dem Stücke kein glänzendes Beispiel von Keuschheit, sondern macht sich die Braut Walter Terrills ungefähr auf dieselbe Weise zu eigen wie in Manninghams Anekdote William der Eroberer die Freundin Richards III. Simpson hält es für wahrscheinlich, daß jener William der Eroberer der Anekdote durch eine naheliegende Verwechselung zum William Rufus des Stückes geworden sei, eine Bezeichnung, die vielleicht als eine Anspielung auf Shakespeares Hautfarbe gedeutet werden könnte. Auch *Satiromastix* würde nach dieser Auffassung einen Beweis für die Verbreitung der Anekdote liefern. Ob nun von dieser oder einer ähnlichen Geschichte die Rede gewesen, so scheint Shakespeare sich die Art und Weise, wie sein Name dadurch ins Gerede kam, sehr zu Herzen genommen zu haben.

Es erübrigt nur noch einen Blick auf die Form der Sonette zu werfen und einige Worte über ihren poetischen Wert zu sagen.

Was die Form betrifft, so drängt sich vor allen Dingen die Bemerkung auf, daß diese Gedichte trotz der Benennung in Wirklichkeit durchaus keine Sonette sind, mit dem Sonette nichts anderes gemein haben als die vierzehn Zeilen. Shakespeare folgte indessen bezüglich der Form seiner Sonette nur der Überlieferung und dem Herkommen seines Landes.

Sir Thomas Wyatt, der Führer der älteren, englischen Dichterschule, reiste im Jahre 1527 nach Italien, lernte die Form und den Stil der italienischen Poesie kennen und führte das Sonett in die englische Literatur ein. Ihm schloß sich der mehrere Jahre jüngere Henry Graf von Surrey an, der gleichfalls eine Reise nach Italien unternahm und denselben poetischen Mustern huldigte. Erst nach dem Tode dieser beiden Dichter wurden ihre Sonette in der Sammlung Tottel's Miscellany (1557) herausgegeben. Keiner von ihnen hat sich an das Petrarcesche Vorbild, eine Oktave

und ein Sextett, zu halten vermocht. Whatt behält zwar in der Regel die Oktave bei, löst jedoch das Sextett auf und schließt mit einem Couplet. Surrey entfernt sich noch mehr von der strengen und schwierigen Form des Vorbildes; sein Sonett besteht schon, wie später Shakespeares, aus drei Quartetten und einem Couplet, die nicht durch Reime untereinander verbunden sind. Sidney hielt sich aufs neue an die Oktave, löste aber das Sextett auf. Spenser versuchte eine neue Verkettung, nämlich zwischen dem zweiten und dritten Quartett, behielt aber das Schlußcouplet bei. Daniel, Shakespeares nächster Vorgänger und Lehrmeister, kehrt zu Surreys recht formloser Form zurück. Der Hauptfehler bei Shakespeares Sonett als einem metrischen Ganzen liegt besonders in dem angehängten Couplet, das fast nie dem Anfange ebenbürtig ist, fast nie ein Bild für das Auge, sondern, wie es in der Natur der Dichtart liegt, eine Reflexion enthält, die nicht selten dem im Gedichte enthaltenen Gefühlsausbruch einen matten oder doch weniger dichterischen als rhetorischen Ausgang verleiht.

Was den poetischen Wert der Sonette anbelangt, so sind diese von höchst verschiedenem Rang. Am niedrigsten steht ohne Zweifel die erste Gruppe, die siebenzehnmal wiederholte und variierte Aufforderung an den Freund, er möge der Welt einen lebendigen Abdruck seiner Schönheit hinterlassen. Hier kommen die persönlichen Gefühle des Dichters notwendigerweise nur in geringem Grade zu Worte.

Die zwei letzten Sonette der Sammlung (153 und 154), die denselben antiken Gegenstand behandeln, sind gleichfalls gänzlich unpersönlich. Im Jahre 1878 fand W. Herzberg mit Hilfe eines ihm durch Herrn von Friesen erteilten Winkes eine griechische Quelle dieser beiden Sonette in dem neunten Buche der palatinischen Anthologie.*) Das Gedicht, das Shakespeare benutzt und im einhundertvierundfünfzigsten Sonett beinahe nur übersetzt hat, ist von dem byzantinischen Scholastiker Marianus, der es wahrscheinlich im fünften Jahrhundert nach Christus schrieb; unter anderen Epigrammen wurde es 1529 in Basel lateinisch herausgegeben, wurde vor dem Schlusse des 16. Jahrhunderts mehrere Male

*) Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft XIII, Seite 158.

überseht und muß in einer dieser Gestalten Shakespeares bekannt geworden sein.

Demnächst haben selbstverständlich die rein konventionell gebauten Sonette, jene, in denen das Auge und das Herz miteinander Prozeß führen oder die, worin sich der Dichter über seinen und des Freundes Namen in Wortspielen ergeht, keinen Anspruch auf hohen poetischen Wert.

Allein diese schon erwähnten Gedichte betragen ja nur einen kleinen Bruchteil der Sammlung. In allen anderen Sonetten gehen die Wogen des Gefühles hoch, und im allgemeinen sind diese Gedichte durch die Energie des Ausdrucks und den wundervollen Wohlklang der Sprache um so vorzüglicher, je tiefer die Empfindung ist, die sie in sich schließen, und je kräftiger die Gemütsbewegung ist, wovon sie Zeugnis ablegen. Es gibt Sonette, die mit Bezug auf die süße und starke Melodie der Sprache von keinem in Shakespeares Schauspielen eingelegten Liede und von keinem noch so schönen und berühmten Dialog in seinen Dramen übertroffen werden. Und hier ist augenscheinlich die freie und lose Form Shakespeare zugute gekommen. Was in der italienischen Sprache kaum eine Schwierigkeit oder ein Zwang ist, nämlich die vierfache oder dreifache Wiederkehr des Reimes, das würde in der englischen Sprache als ein solcher fühlbar gewesen sein. So konnte Shakespeare jeder Eingebung mit vollster Freiheit, nie gehemmt von den Fesseln des Reimes, folgen. Und sehr weit hat er es gebracht in bezug auf Wohlklang, auf fernige Sprache, auf den Ausdruck für Schmerz, Schwermut, Wehmut und Resignation. Nichts kann melodischer sein als der oben erwähnte Anfang des vierzigsten Sonetts oder folgende Zeilen aus dem Sonett 86:

Was it the proud full sail of his great verse,
Bound for the praise of all-too-precious you,
That did my ripe thoughts in my brain inhearse,
Making their tomb the womb wherein they grew?

Und ergreifend in seinem Ernst ist das einhundertundsechzehnte Sonett über treue Liebe:

Nichts kann den Bund zwei treuer Herzen hindern,
Die wahrhaft gleichgestimmt. Lieb' ist nicht Liebe,
Die Trennung oder Wechsel könnte mindern,
Die nicht unwandelbar im Wandel bliebe,

O nein! Sie ist ein ewig festes Ziel,
Das unerschüttert bleibt in Sturm und Wogen,
Ein Stern für jeder irren Barke Kiel, —
Kein Höhenmaß hat seinen Wert erwogen.

Shakespeares Sonette sind das für den gewöhnlichen Leser unzugänglichste von seinen Werken, aber sie sind das Werk, von dem man sich am schwierigsten losreißt. „Mit diesem Schlüssel erschloß Shakespeare sein Herz,“ sagt Wordsworth, und es gibt Leute, die sich von dem Menschlichen, ihrer Meinung nach Unmenschlichen, das sie dort erblicken, zurückschrecken lassen. Sie finden jedenfalls Shakespeare durch seine Offenheit verkleinert. So Browning, wenn er schreibt:

„With this key
Shakespeare unlocked his heart“ once more!
Did Shakespeare? If so, the less Shakespeare he.

d. h.: „Tat Shakespeare das? Wenn dem so ist, dann ist er dafür um so weniger Shakespeare.“ Der Leser, der darauf vorbereitet ist, in den großen Genius keine Ideale von Korrektheit zu finden, wird ein ganz anderes Urtheil fällen. Mit gespanntem Interesse wird er die Erlebnisse verfolgen, die Shakespeares Gemüt erschütterten und aufwühlten. Er wird sich des Einblicks erfreuen, den diese vom großen Haufen verschmähten Gedichte ihn in das stürmisch bewegte Gefühlsleben eines der größten Männer eröffnen. Hier und nur hier sehen wir Shakespeare selbst und nicht bloß seine erdichteten Gestalten entbehren, sich sehnen, lieben, bewundern, schwärmen, anbeten, leiden, getäuscht und gedemüthigt werden. Hier allein hören wir ihn bekennen. Hier mehr als irgendwo anderwärts kommt der, welcher über die Kluft von drei Jahrhunderten hinweg Shakespeares Kunst bewundert, dem Dichter rein menschlich nahe.

VIII.

Eines Nachmittags gegen drei Uhr haben zahlreiche Nachen die Themse gekreuzt, sich zwischen den Booten und den Schwänen ihren Weg gebahnt und ihre Passagiere auf der Südseite des Flusses ans Land gesetzt; von der Blackfriarstreppe stoßen indessen

immer neue Nachen mit Theaterbesuchern ab, deren Mittagsmahl etwas verzögert worden und die zu spät zu kommen fürchten; denn an der Fahnenstange des Globetheaters weht die Flagge und verkündet, daß heute gespielt wird. Das Publikum hat an den Straßenpfosten die Theaterplakate gelesen und gesehen, daß Shakespeares Julius Cäsar aufgeführt werden solle, und das Stück zieht. Man bezahlt einen Sixpence und geht hinein; die Logenreihen und das Parterre füllen sich. Die vornehmen und besonders begünstigten Zuschauer nehmen auf der Bühne hinter dem Vorhang ihre Plätze ein. Dann ertönt der erste, der zweite, der dritte Trompetenstoß und vor der ganz schwarz ausgeschlagenen Bühne theilt sich der Vorhang nach beiden Seiten.

Die Tribunen Flavius und Marullus treten auf; sie schelten die Handwerker und jagen sie nach Hause, weil sie an einem Werkeltage ohne Arbeitskleider und Werkzeug umhergehen — also ein Londoner Polizeiverbot übertreten, welches das Publikum so naturgemäß findet, daß es (wie der Dichter) sich dieses Verbot als im alten Rom gültig denken kann. Im Anfang ist dieses Publikum etwas unruhig. Im Parterre spricht man halblaut, während man die Pfeifen anzündet. Nun aber nennt der zweite Bürger Cäsars Namen. Man ruft Stille! Stille! Und mit gespannter Aufmerksamkeit folgen die Zuhörer dem Gang des Stückes.

Es fand Beifall und wurde bald ein Lieblingsstück. Dafür besitzen wir die Zeugnisse der Zeitgenossen. Leonard Digges preist in dem früher (siehe 1. Teil, S. 297) erwähnten Gedichte den Bühnenerfolg dieses Dramas auf Kosten von Ben Jonsons römischen Schauspielen. Es heißt da: „Wenn Cäsar erscheinen sollte, und wenn Brutus und Cassius in heftigem Zwist (at halfe sword parley) auf der Bühne auftraten, wie waren die Zuhörer dann nicht hingerissen und mit welcher Bewunderung gingen sie nicht von dannen! Am anderen Tage konnten sie von dem langweiligen, obgleich sorgfältig ausgearbeiteten Catilina (Ben Jonsons) keine Zeile aushalten.“

Die Gelehrten freuten sich über den Hauch vom alten Rom, der ihnen aus diesen Auftritten entgegenströmte, und der gemeine Mann saß gespannt und ergözte sich an den starken Ereignissen und großen Charakteren des Dramas. Eine Strophe in John Weevers *The Mirror of Martyrs or the life and death*

of Sir John Oldcastle, Knight, Lord Cobham lautet folgendermaßen: „Die vielköpfige Menge fand Gefallen an Brutus' Rede, daß Cäsar ehrgeizig sei, aber wenn der beredte Marcus Antonius seine Tugenden nachgewiesen hatte, wer außer Brutus war dann lasterhaft!“ *)

Es gab allerdings zahlreiche Schauspiele über Julius Cäsar — besprochen in Goffsons Schoole of Abuse, 1579, in The Third Blast of Retraite frome Plaies 1580, in Henslowes Tagebuch 1594 und 1602, in Mirrour of Policie 1598 usw. — aber auf keines der uns aufbewahrten passen Weevers Worte. Es kann daher kaum einem Zweifel unterworfen sein, daß diese dem Shakespearischen Drama gelten, und da das Gedicht 1601 erschien, so liefert es uns zugleich einen entscheidenden Anhalt bezüglich der Entstehungszeit von Julius Cäsar. Das Stück ist aller Wahrscheinlichkeit nach in demselben Jahre gedichtet und aufgeführt worden; allerdings sagt Weever in seiner Widmung, sein Gedicht sei schon „vor ungefähr zwei Jahren“ ausgeführt worden, aber selbst wenn dem so ist, so können die oben erwähnten Zeilen ja sehr wohl nachher hinzugefügt worden sein. Vor 1601 kann Julius Cäsar aus vielen Gründen nicht entstanden sein; teils sind die Jahre 1599 bis 1600 so voll von Arbeiten, daß diese große Tragödie kaum noch darin Platz finden könnte, teils verraten innere Zeugnisse, daß dieses Stück in einem Flug mit Hamlet geschrieben sein muß, dessen Stil eine so auffallende Ähnlichkeit darbietet.

Wie sehr das Stück augenblicklich einschlug, beweist unter anderem der Umstand, daß es gleich Konkurrenzarbeiten über denselben Gegenstand hervorrief. Henslowe verzeichnet in seinem Tagebuche, daß er im Mai 1602 für Rechnung seiner Truppe fünf Pfund für ein Drama, genannt Cäsars Fall an die Dichter Munday, Drayton, Webster, Middleton und einige andere bezahlt habe. Diese haben augenscheinlich auf Bestellung gearbeitet. Wie nun der Bühnenerfolg zu jener Zeit ein außerordentlicher war,

*) The many-headed multitude were drawne
By Brutus speech, that Caesar was ambitious,
When eloquent Mark Antonie had shewe
His virtues, who but Brutus then was vicious?

so gilt ja Julius Cäsar auch heute noch für eines der vorzüglichsten und tiefsinnigsten Schauspiele Shakespeares, ein Einzeldrama, das, wie kein Drama aus der englischen Geschichte, von allen anderen unabhängig, eigentümlich komponiert und trotz seiner scheinbaren Trennungslinie durch Cäsars Ermordung ein geschlossenes Ganze ist, das einen erstaunlichen Blick für Altertum und Römerart zeigt.

Was zog Shakespeare zu diesem Gegenstande? Und vor allen Dingen, was ist der Gegenstand? Das Stück heißt Julius Cäsar. Augenscheinlich ist es nicht Cäsars Person, von der Shakespeare sich angezogen fühlte. Der wirkliche Held des Stückes ist Brutus, und dieser hat das volle Interesse des Dichters erregt. Wir müssen darüber klar zu werden suchen, warum und wie?

Warum? Der Zeitpunkt der Entstehung des Dramas gibt die Antwort. Es war jenes bewegte Jahr, da die frühesten Freunde Shakespeares unter den Großen, ein Essex, ein Southampton, ihre tollkühne Verschwörung gegen Elisabeth beschlossen, und der Erhebungsversuch Tod und Verderben zur Folge gehabt hatte. Da sah er denn, daß stolze und edel angelegte Charaktere leicht in die Lage gebracht werden könnten, politische Fehler zu begehen und sich im Namen der Unabhängigkeit auf Meuterei einzulassen. Die Ähnlichkeit zwischen Essex' Versuch, eine Palastrevolution ins Werk zu setzen, die den unberechenbaren Launen der Königin gegenüber ihm die Macht sichern könnte, und dem Versuch der römischen Großen, durch Mord eine aristokratische Republik gegen die eben begründete Alleinherrschaft zu behaupten, war allerdings äußerst gering; aber die Erhebung gegen den Monarchen, das unkluge und mißglückte Streben, in der öffentlichen Ordnung eine Umwälzung herbeizuführen, bot Vergleichungspunkte dar.

Hierzu kam zu diesem Zeitpunkte bei Shakespeare eine gewisse Vorliebe für Persönlichkeiten, die trotz edler Eigenschaften nicht vom Glücke begünstigt wurden, ihre Vorsätze nicht durchzuführen vermochten. Solange er selbst noch in den Reihen der Kämpfenden stand, war Heinrich V., dieser praktisch angelegte Mann, der geborene Sieger und Triumphator, sein Ideal gewesen; jetzt da er selbst durchgedrungen war und bald den Gipfel seines Ansehens erreichen sollte, hat er anscheinend mit Vorliebe und Wehmut seinen Blick auf Persönlichkeiten weilen lassen, die wie Brutus und Hamlet

trotz der größten Eigenschaften die Aufgabe, welche sie sich stellten, nicht zu lösen vermochten.*)

Sie zogen ihn als tiefsinnige Träumer und als edelsinnige Idealisten an. Er fühlte auch ihr Wesen mit dem seinen ein wenig verwandt.

Ungefähr zwanzig Jahre früher war die Übersetzung Norths von Plutarchs Parallelbiographien in England herausgegeben und zwar nicht nach dem Original, sondern nach Amyots französischer Wiedergabe übertragen. Shakespeare fand in diesem Werke seinen Stoff.

Die Art und Weise, wie er diesen Stoff benutzt, ist ziemlich verschieden von dem Verfahren, das er sonst seinen Quellen gegenüber angewandt hat. Einem Chronikenschreiber wie Holinshed entnimmt er in der Regel nur den Gang der Begebenheiten, einen Grundriß der Hauptpersonen und die Anekdoten, die er brauchen kann; von Novellisten wie Bandello oder Cinthio nimmt er die Konturen der Handlung, ohne für die Charaktere oder den Dialog besondere Ausbeute zu ernten; von den älteren Stücken, die er bearbeitet oder umarbeitet, wie der Widerspenstigen Zähmung, König Johann, Heinrich V., König Lear — der ältere Hamlet fehlt leider — überführt er jede brauchbare Szene und Replik in seine Arbeit; aber das Brauchbare ist in den Fällen, wo wir das Verhältnis kontrollieren können, niemals viel und niemals von besonderem Werte. Hier dagegen können wir Shakespeares Arbeitsmethode, wenn er am treuesten seiner Quelle folgte, auf eine überraschende und lehrreiche Weise studieren. Und es wird uns klar, daß er seinem Gewährsmann um so genauer folgt, je intelligenter und seelenkundiger dieser ist.

Hier stand Shakespeare zum ersten Male einem ganz zivilisierten Geiste gegenüber, der in seiner antiken Einfachheit zwar bisweilen kindlich, aber doch ein nicht geringer Künstler war, ein Schriftsteller, den Jean Paul mit einem übertriebenen, allein nicht unmöglichen Ausdruck den biographischen Shakespeare der Weltgeschichte genannt hat.

Das ganze Drama Julius Cäsar steht nun im Plutarch. Shakespeare hat die drei Lebensläufe von Cäsar, Brutus und

*) Vergleiche Dowden: Shakspeare, S. 280.

Antonius benutzt. Liest man diese nacheinander, so hat man darin die Einzelheiten des Dramas beisammen.

Hier einige Beispiele aus den ersten Aufzügen des Stückes: Die Tragödie beginnt mit der Eifersucht der Tribunen auf die Gunst, worin Cäsar bei den breiten Volksschichten steht. Hier ist alles bis auf die geringste Kleinigkeit dem Plutarch entnommen. Ebenso das Folgende: Antonius' wiederholtes Anerbieten des Diadems beim Supercalienfeste und Cäsars ungern erteilter Abschlag; Cäsars Mißtrauen gegen Cassius. Die Worte, mit welchen Cäsar zum zweiten Male die Bühne betritt:

Laßt wohlbeleibte Männer um mich sein
Mit glatten Köpfen, und die nachts gut schlafen;
Der Cassius dort hat einen hohlen Blick,
Er denkt zuviel: Die Leute sind gefährlich.

hat Plutarch wortgetreu, ja die Anekdote hat einen solchen Eindruck auf ihn gemacht, daß er sie in verschiedenen Biographien dreimal erzählt. Ferner kommt bei dem griechischen Geschichtsschreiber vor: Wie Cassius den Brutus stufenweise in die Verschwörung hineinzieht; die Zettel mit den Aufforderungen, die ihm zugestellt werden; die Überlegungen, ob Antonius mit Cäsar sterben solle, und Brutus' unrichtige Beurteilung von Antonius' Charakter; die Klagen Portias, daß ihr Eheherr sie nicht seines vollen Vertrauens würdige; der Beweis von Mut, den sie gibt, als sie sich ein Messer ins Bein stößt; alle Vorbedeutungen und Wunder, die dem Morde vorangehen: das Opfertier ohne Herz, Feuer und kämpfende Männer in der Luft; Calpurnias warnender Traum; Cäsars Entschluß, am 15. März nicht in den Senat zu gehen, Decius (Decimus) Brutus' Versuch, ihn umzustimmen; der vergebliche Versuch des Artemidorus, ihn vor der Gefahr zurückzuhalten usw. Alles findet sich hier Zug um Zug.

Ab und zu ist es mit kleinen, feinen Abweichungen wiedergegeben, in denen man bald Shakespeares Temperament, bald seine Lebensanschauung, bald die ihn bei dem Stücke leitende Idee erkennt. So hegt Plutarch nicht die Geringschätzung Shakespeares gegen die Volksmassen, läßt sie nicht so sinnlos veränderlich auftreten. So fehlt bei ihm Brutus' Monolog vor dem entscheidenden Entschluß (II, 1). Sonst gebraucht Shakespeare, wo es tunlich, die-

selben Worte, die er in Norths Übersetzung findet. Da Shakespeare übernimmt sogar die Charaktere, wie sie bei Plutarch ausgeführt sind, so Brutus, Portia, Cassius. Brutus ist in beiden Darstellungen ganz derselbe, der Charakter des Cassius ist bei Shakespeare vertieft.

Was Cäsars große Gestalt betrifft, nach der das Stück benannt ist, so folgt Shakespeare genau den einzelnen anekdotenhaften Angaben bei Plutarch; auffallenderweise hat er jedoch den von Plutarch mitgetheilten bedeutenden Eindruck von dem Wesen Cäsars, den ganz zu verstehen dieser übrigens außerstande war, nicht mit aufgenommen. Schon bei Plutarch kam nämlich, — was Shakespeare nicht wissen konnte — Cäsar zu kurz. Plutarch, der hundert Jahre nach Cäsars Tod zu einer Zeit geboren wurde, da Griechenlands Selbständigkeit eine bloße Sage war und das einstmals so große Hellas nur einen Teil einer römischen Provinz ausmachte, verfaßte seine vergleichenden Lebensbeschreibungen, um das stolze Rom daran zu erinnern, daß Griechenland neben jeden bedeutenden Römer einen großen Mann aufzustellen vermochte. Plutarch war von dem Gedanken durchdrungen, daß das überwundene Griechenland auf allen geistigen Gebieten Roms Herr und Meister sei. Er hielt griechische Vorlesungen in Rom, konnte nicht Latein sprechen, während jeder Römer Griechisch mit ihm sprach und es wie seine Muttersprache verstand. Bezeichnenderweise sind römische Literatur und Dichtkunst nicht für ihn vorhanden, obgleich er fortwährend die griechischen Schriftsteller und Dichter anführt. Niemals erwähnt er Vergil oder Ovid. Er schrieb über seine großen Römer, wie ein aufgeklärter und vorurteilsfreier Pole heutzutage über große Russen schreiben würde. Er, dem die alten Republiken in einem verklärten Lichte vor Augen standen, war nicht besonders dazu veranlagt, die Größe Cäsars zu würdigen.

Da Shakespeare sein Drama so anlegte, daß Brutus dessen tragischer Held werden sollte, so mußte er seine Kunst anwenden, ihn in den Vordergrund zu stellen und die Bühne füllen zu lassen. Es kam darauf an, zu verhüten, daß sein Mangel an politischem Scharfblick (Antonius gegenüber) oder an praktischem Sinn (im Streite mit Cassius) den Eindruck seiner Überlegenheit beeinträchtigte. Alles mußte sich um ihn drehen, und deshalb wurde Cäsar verringert, verkleinert, leider so sehr, daß dieser Cäsar, dieses Bild

eines Staatsmanns- und Eroberergenius ohnegleichen, zu einer armseligen Karikatur wurde.

An anderen Stellen finden sich deutliche Spuren, daß Shakespeare sehr wohl wußte, was dieser Mann war und was er wert war. Edwards junger Sohn in Richard III. spricht in begeisterten Worten von Cäsar als von dem Siegeshelden, den der Tod nicht bezwungen habe. Horatio spricht in dem beinahe gleichzeitigen Hamlet über den großen (mächtigsten) Julius und seinen Tod, und Kleopatra ist in Antonius und Kleopatra stolz darauf, Cäsar angehört zu haben. In Wie es euch gefällt braucht zwar die schelmische Rosalinde den Ausdruck „Cäsars thrajonisches Geprahle“ von dem berühmten „Ich kam, sah und siegte“, jedoch in rein scherzhaftem Zusammenhang und Sinn.

Aber hier! Hier ist Cäsar wirklich beinahe zum Prahlhans wie überhaupt zu einem Inbegriff wenig ansprechender Eigenschaften geworden. Er macht den Eindruck eines Invaliden. Sein Leiden an der Fallsucht wird betont. Er ist auf dem einen Ohre taub. Er besitzt seine alte Kraft nicht mehr. Er fällt in Ohnmacht, als ihm die Krone angeboten wird. Er beneidet Cassius, weil dieser besser schwimmt. Er ist abergläubisch wie eine alte Bettel. Er freut sich der Schmeichelei, spricht pomphaft und hochmütig, prahlt mit seiner Festigkeit und ist stets wankelmütig. Er handelt unvorsichtig, unverständlich, und erkennt nicht, was ihm droht, während alle anderen es sehen.

Gervinus sagt, Shakespeare durfte nicht zu großes Interesse für Cäsar hervorrufen; er mußte unter seinen Eigenschaften die in den Vordergrund stellen, welche die Verschwörung erklärlich machen; außerdem konnte er sich auf Plutarchs Aussage stützen, daß Cäsars Charakter sich kurz vor seinem Tode sehr verschlimmert habe. Ungefähr gleichartig ist Hudsons Gedankengang: Shakespeare habe Cäsar so darstellen wollen, wie ihn die Verschworenen aufgefaßt, und zwar damit diese nicht ungerecht beurteilt würden; übrigens räumt er ein: „Cäsar sei buchstäblich allzu groß gewesen, um von jenen gesehen werden zu können,“ „er sei in diesen Szenen weit davon entfernt, Cäsar zu sein: kaum eine von den Repliken, die ihm in den Mund gelegt seien, könne als geschichtlich charakteristisch betrachtet werden.“ So gelangt Hudson zu dem erstaunlichen Resultat, daß sich in der ganzen Anlage des Stückes eine feine

Ironie finde; denn, erklärt er: „Daß Brutus, dieser flache Idealist, den größten praktischen Genius, den die Welt je gesehen hat, überstrahle, kann nur einen ironischen Sinn haben.“

Es ist dies das oberflächlichste Haschen nach Geist und Tiefinn. Es ist über Brutus kein Schimmer von Ironie gebreitet. Und hier nützt nicht einmal die Behauptung, daß Cäsar nach seinem Tode zur Hauptperson werde und als Leiche, als Andenken, als Geist seine Mörder zu Boden schlage. Wie kann ein so geringer Mann einen so großen Schatten werfen! Shakespeare hat es allerdings so gemeint, daß Cäsar nach seinem Tode siege. Er hat den bösen Genius des Brutus, der sich ihm im Lager und bei Philippi offenbart, in Cäsars Gespenst verwandelt; aber dieser Geist reicht bei weitem nicht hin, um die erniedrigte Vorstellung von Cäsar wieder aufzurichten.

Auch ist es nicht wahr, daß die Einheit des Dramas unter Cäsars Größe gelitten haben würde. Der poetische Wert des Dramas leidet unter seiner Kleinheit. Unendlich viel reicher und tiefer hätte das Stück werden können, wenn Shakespeare es aus einer Empfindung von Cäsars wirklichem Werte geschrieben hätte.

Sonst wundert man sich bei Shakespeare darüber, was er aus einem magern, armen Stoff hat machen können. Hier war die Geschichte so verschwenderisch reich, daß seine Poesie daneben arm und mager geworden ist.

Gerade so wie Shakespeare, wenn anders die Partien über die Pucelle im ersten Teil von Heinrich VI. von ihm sind, Jeanne d'Arc ohne Sinn für die hohe und einfache Poesie, die diese Gestalt ausstrahlte, geschildert hat — Rationalvorurteil und alter Aberglaube versperrten ihm den Weg — so ging er mit allzu leichtem Sinn und in seiner mangelhaften Sachkenntnis ohne Strupeln an die Zeichnung Cäsars, und wie er Jeanne d'Arc zu einer Hexe machte, so macht er Cäsar zu einem Prahler. Cäsar!

Hätte er wie die Schuljugend späterer Zeiten in seiner Kindheit Cäsars Schrift über den Gallischen Krieg lesen müssen, so wäre das nicht möglich gewesen. Oder hat er vielleicht aus dem darüber Gehörten naiv den Zug herausgenommen, daß Cäsar immer in der dritten Person von sich spricht und sich mit Namen nennt.

Man vergleiche einen Augenblick diesen pathetischen Selbsthochachter in der Tragödie mit dem Bilde, das Shakespeare sich mit Leichtigkeit bloß aus seinem Plutarch von ihm hätte formen können, und das sowohl die Höhe der Alleinherrschaft, zu der Cäsar sich empor schwang und auf der er zu Anfang des Stückes steht, wie auch den Haß erklärt, der sich allmählich gegen ihn aufstürmte. Schon auf der zweiten Seite von Cäsars Lebenslauf las er hier die Anekdote, wie Cäsar auf dem Rückwege von Bithynien als ganz junger Mann von cilicischen Seeräubern gefangen genommen wurde. Sie forderten von ihm zwanzig Talente (78000 Mark) als Lösegeld. Er antwortete ihnen, sie wüßten wohl nicht, wer ihr Gefangener sei, versprach ihnen fünfzig Talente, sandte seine Begleiter nach verschiedenen Städten, um die Summe aufzutreiben, und blieb allein mit einem Freunde und zwei Dienern bei diesen wegen ihres Blutdurstes bekannten Banditen. Er begegnete ihnen mit so großer Geringschätzung, daß er ihnen Befehle erteilte; sie sollten vollständiges Stillschweigen beobachten, wenn er schlafen wollte; während der achtunddreißig Tage, die er bei ihnen verbrachte, behandelte er sie wie ein Fürst seine Leibwache. Er machte seine gymnastischen Übungen, schrieb Gedichte und Reden, als ob er sich in vollster Sicherheit befände. Oft drohte er ihnen, er wolle sie hängen, d. h. kreuzigen lassen. Sobald er das Lösegeld von Milet erhielt, benutzte er zunächst seine Freiheit dazu, im Hafen einige Schiffe auszurüsten, die Räuber zu überfallen, sie alle gefangen zu nehmen und sich ihrer Beute zu bemächtigen. Darauf suchte er den Prätor von Asien, Junius, auf, dem es oblag, sie zu bestrafen. Da dieser Mann aus Geldgier antwortete, er wolle in aller Ruhe überlegen, was mit den Gefangenen geschehen solle, kehrte Cäsar nach Pergamos, wo die Räuber gefangen saßen, zurück und ließ sie alle ans Kreuz schlagen, wie er es ihnen voraus gesagt hatte.

Was ist bei Shakespeares Cäsar aus dieser Überlegenheit, dieser Grazie und dieser unbeugsamen Willenskraft geworden?

Zwar ich fürchte nicht;
Doch wäre Furcht nicht meinem Namen fremd,
Ich sag' dir eher, was zu fürchten stände,
Als was ich fürchte; ich bin immer Cäsar.

Gut, daß er selbst damit anfängt, daß er es sagt. Sonst würde man es nicht glauben. Und glaubt man es?

Shakespeare geht von der Auffassung aus, als hätte die von Cäsar gestürzte Republik bestehen können, als wäre Cäsar schuldbeladen, indem er sie umstieß.

Aber die alte aristokratische Republik war zerfallen, als Cäsar ihre Elemente zu einer neuen Monarchie zusammenschmiedete. In Rom herrschte die reine Gesetzlosigkeit. Es gab dort einen Pöbel, von dem man sich nach dem Pöbel der heutigen großen Städte keine Vorstellung machen kann: nicht den dummen, größtenteils zahmen, nur hie und da aus Dummheit wilden Pöbel, der bei Shakespeare die Leichenreden auf Cäsar anhört und den Cinna in Stücke reißt, sondern einen Pöbel, dessen zahllose Horden hauptsächlich die Sklavenmassen und die Tausende aus allen drei Weltteilen in der Welthauptstadt zusammenströmenden Fremden bildeten: Phrygier aus Asien, Neger aus Afrika, Iberer und Kelten aus Spanien und Frankreich. Zu den ungeheuren Scharen von Haus- und Feldsklaven kamen Tausende von entlaufenen Sklaven, die daheim gestohlen oder gemordet, unterwegs von Raub und Plünderung gelebt, und nun in den Vorstädten Roms einen Schlupfwinkel gefunden hatten. Aber außer arbeitslosen Fremden und brotlosen Sklaven waren da Scharen von Freigelassenen, Männern, die durch den Sklavenzustand ganz verdorben waren, und denen volle Freiheit, ob sie nun mit hilfloser Armut oder mit neuerworbenem Reichtum vereinigt war, nur als Mittel diene, Schaden anzurichten. Ferner gab es da Heerscharen von Gladiatoren, die ebenso gleichgültig gegen das Leben anderer wie gegen ihr eigenes, stets bereit waren, sich von jedem gebrauchen zu lassen, der bezahlte. Aus solchen Leuten hatte ein Mann wie Clodius seine bewaffneten Banden gebildet, die, gerade wie die römischen Soldaten, unter entschlossenen Anführern in Decurien und Centurien eingeteilt wurden. Auf dem Forum schlugen sich diese Scharen mit anderen Scharen von Gladiatoren und Hirten aus den wilden Gegenden bei Picenum und aus der Lombardei herum, die der Senat zu seinem Schutze kommen und organisieren ließ. Straßenpolizei und Feuerwehr gab es sozusagen nicht. Wenn öffentliche Unglücksfälle wie Feuersbrunst oder Überschwemmungen eintraten, so befragte man die Auguren über deren Bedeutung.

Keiner obrigkeitlichen Person wurde Gehorsam geleistet; man überfiel Konsuln und Tribunen, ja man erschlug sie zuweilen. Im Senate überhäuften die Redner einander mit Schmähungen, auf dem Forum spuckten sie sich ins Gesicht. Auf dem Marsfelde wurden an jedem Wahltag förmliche Schlachten geliefert, und kein bedeutender Mann ging jemals ohne eine Wache von Gladiatoren und Sklaven über die Straße. „Man versuche,“ sagt Mommsen (1857) „sich ein London zu denken mit der Sklavenbevölkerung von New-Orleans, mit der Polizei von Konstantinopel, mit der Industrielosigkeit des heutigen Rom und bewegt von einer Politik nach dem Muster der Pariser von 1848, und man wird eine ungefähre Vorstellung von der republikanischen Herrlichkeit gewinnen, deren Untergang Cicero und seine Genossen in ihren Schmollbriefen betauern.“ *)

Man vergleiche nun hiermit den Versuch des ehrgeizigen Cäsar in der Tragödie, in einen unter republikanischen Formen wohlgeordneten Staat die königliche Gewalt einzuführen.

Was alle bezauberte, selbst die Gegner, die in Cäsars Nähe kamen, waren seine Wohlerzogenheit, seine Höflichkeit und die Anmut seines Wesens. Diese Eigenschaften machten einen doppelt starken Eindruck auf die, welche wie Cicero an den Hochmut und die Grobheit des sogenannten großen Pompejus gewohnt waren. Cäsar hatte stets, so beschäftigt er auch war, Zeit an seine Freunde zu denken und mit ihnen zu scherzen. Seine Briefe sind liebenswürdig, heiter. Bei Shakespeare ist er bald aufgeblasen, bald familiär.

Fünfundzwanzig Jahre hindurch hatte Cäsar als Politiker durch allerlei Mittel die aristokratische Partei in Rom bekämpft, früh entschlossen, sich ohne Anwendung von Waffengewalt zum Herrn der damals bekannten Welt zu machen, und davon überzeugt, daß die Republik sich von selbst auflösen werde. Nur während seiner Prätur in Spanien hatte er Fähigkeiten als Krieger und Administrator an den Tag gelegt und außerhalb der täglichen Politik gestanden. Dann auf einmal, als alles sich günstig für ihn zu gestalten scheint, bricht er ab, verläßt Rom und zieht nach

*) Mommsen: Römische Geschichte, III, S. 510 ff. Gaston Boissier: Cicéron et ses amis. S. 224.

Gallien. Vierundvierzig Jahre alt macht er sich zum General und wird der vielleicht größte Feldherr, von dem die Geschichte berichtet, ein Eroberer und Organisator ohnegleichen, entfaltet in diesem schon vorgerückten Alter eine ganze Reihe von ungeahnten, höchst wertvollen Eigenschaften. Shakespeare gibt gar keine Vorstellung von der Geschmeidigkeit und dem Reichtum seines Wesens. Er läßt ihn mit unaufhörlicher Feierlichkeit sich selber preisen (II, 2):

Cäsar geht aus. Mir haben stets Gefahren
Im Rücken nur gedroht; wenn sie die Stirn
Des Cäsar werden seh'n, sind sie verschwunden.

Cäsar hatte nichts von der toten Würde und Strenge, die Shakespeare ihm zuerteilt. Er vereinigte die Entschlossenheit des Feldherrn mit des Weltmanns Eleganz und seiner großen Gleichgültigkeit gegen Kleinigkeiten. Er liebte es, daß seine Soldaten glänzende Waffen trugen und sich schmückten: „Was tut es, wenn sie sich parfümieren,“ sagte er; „sie schlagen sich dennoch gut“, und Soldaten, die unter anderen Feldherren nichts Außergewöhnliches leisteten, wurden unter ihm unüberwindlich.

Er, der in Rom ein Fürst der Mode gewesen war, zeigte sich im Felde so gleichgültig für seine Pflege, daß er oft unter offenem Himmel schlief, ja ranziges Öl genoß, ohne die Nase darüber zu rümpfen; in seinen Zelten standen aber immer reiche Tafeln gedeckt, und die ganze vornehme Jugend, für die Gallien damals daselbe war was Amerika im Zeitalter der Entdeckungsreisen wurde, suchte von Rom aus sein Lager auf, das merkwürdigste Lager, das man je gesehen, reich an feinen und klugen Leuten, jungen Schriftstellern und Poeten, witzigen und geistreichen Männern, die unter den größten und dringendsten Gefahren sich mit Literatur beschäftigten und über ihr Tun und Treiben stets Berichte an Cicero sandten, der sich zu dem anerkannten Haupt und Beschützer der Literatur in Rom emporgeschwungen hatte. Während der kurzen Zeit, da Cäsar seinen Eroberungszug in Britannien unternimmt, schreibt er zweimal an Cicero. Ihr gegenseitiges Verhältnis erinnert mit seinen verschiedenen Phasen in gewissen Beziehungen an das Verhältnis zwischen Friedrich dem Großen und Voltaire. Welch ein tristes Bild entwirft Shakespeare nicht von Cicero als einem Pedanten!

Cassius

Hat Cicero etwas gesagt?

Caesca

Ja er sprach griechisch.

Cassius

Was wollt' er denn?

Caesca

Ja, wenn ich Euch das sage, so will ich Euch niemals wieder vor die Augen kommen. Aber die ihn verstanden, lächelten einander zu und schüttelten die Köpfe. Doch was mich anlangt, mir war es Griechisch.

Unter Anstrengungen jeglicher Art, in beständiger Lebensgefahr, unter rastlosen Kämpfen mit kriegerischen Feinden, die er Schlag auf Schlag besiegt, schreibt Cäsar seine grammatischen Arbeiten und seine Commentare. Die Widmung seines Werkes über die Analogie an Cicero ist eine Huldigung sowohl der Literatur wie Ciceros: „Du hast die Schätze aller Beredsamkeit entdeckt und zuerst angewandt . . . Du hast von allen Ehren die schönste Ehre und einen Triumph, der dem des größten Heerführers vorzuziehen ist, gewonnen, denn es ist mehr wert, die Schranken des Geisteslebens zu erweitern als die Grenzen des Reiches auszudehnen.“ Das sagt der Mann, der eben die Helvetier geschlagen, Frankreich und Belgien erobert, den ersten Kriegszug gegen England unternommen, und die germanischen Heere so zurückgetrieben hatte, daß sie für Rom, dem sie mit Untergang drohten, auf lange Zeit ungefährlich wurden.

Das gleicht sehr wenig dem feierlichen, eingebildeten, steifleinenen Gefellen bei Shakespeare:

Gar wohl weiß die Gefahr,

Cäsar sei noch gefährlicher als sie:

Wir sind zwei Leu'n, an einem Tag geworfen,

Und ich der ältre und der schrecklichste;

Und Cäsar wird doch ausgehn.

Cäsar konnte grausam sein. Er versäumte es im Kriege nicht, unter seinen Feinden durch die Rache, die er nahm, Entsetzen zu verbreiten; er ließ dem ganzen Senat der Veneter die Köpfe abschlagen, ließ allen denen die rechte Hand abhauen, die bei Uxellodunum Waffen gegen ihn getragen hatten; er hielt den tapferen Vercingetorix fünf Jahre lang gefangen, um ihn bei seinem Triumph in Ketten einhergehen und dann hinrichten zu lassen.

Dennoch war er, wo er Strenge nicht für nötig hielt, die Nachsicht und Milde selbst. Cicero zog während des Bürgerkrieges nach dem Lager des Pompejus, bat nach der Niederlage um Verzeihung und erhielt sie. Als er dann ein Buch zur Verherrlichung von Cäsars Todfeind Cato herausgab, der sich selbst tötete, um dem Imperator nicht gehorchen zu müssen und dadurch der Held aller Republikaner wurde, schrieb Cäsar an Cicero: „Beim Lesen des Buches hatte ich eine Empfindung, als ob ich selbst dadurch beredet würde.“ Und in seinen Augen war Cato doch nur eine rohe Persönlichkeit und ein Schwärmer für veraltete Zustände. Dem Sklaven, der aus Anhänglichkeit an seinen Herrn sich weigerte, Cato sein Schwert zu reichen, gab dieser einen so wütenden Faustschlag ins Gesicht, daß seine Hand vom Blute gerötet wurde. Derartiges störte Cäsar den Eindruck dieses Selbstmordes.

Cäsar begnügte sich nicht damit, beinahe allen zu vergeben, die bei Pharsalus Waffen gegen ihn getragen hatten; er gab vielen von ihnen wie Brutus und Cassius reichlichen Anteil an seiner Macht. Brutus suchte er vor der Schlacht zu beschützen, nachher überhäufte er ihn mit Ehren. Immer wieder trat Brutus als Cäsars Widersacher auf, ja er machte aus Prinzipienreiterei gemeinsame Sache mit Pompejus gegen ihn, obgleich dieser seinen Vater hatte ermorden lassen. Cäsar verzieh ihm das, wie er ihm alles andere bis ins Unendliche vergab. Er hatte, wie es scheint, auf Brutus die Liebe übertragen, die er in seiner Jugend zu dessen Mutter, der Schwester Catos — eine der leidenschaftlichsten und am treuesten ergebenen Geliebten Cäsars — gehegt hatte. Voltaire läßt in seinem *Mort de César* Cäsar dem Brutus einen eben von der sterbenden Servilia erhaltenen Brief überreichen, worin diese Cäsar bittet, gut für ihren gemeinsamen Sohn zu sorgen. Plutarch erzählt: als Cäsar einst während der Verschwörung des Catilina im Senat einen Brief erhielt, und Cato, da jener beiseite trat, um ihn zu lesen, mit lauter Stimme den Verdacht äußerte, der Brief käme von den Verschworenen, da reichte Cäsar ihm lachend den Brief, der Liebeserklärungen von Catos Schwester enthielt, worauf Cato zornig ausrief: Trunkenbold! das schlimmste Schimpfwort im Munde eines Römers. (Ben Jonson hat die Anekdote in seinem *Catiline* V, 6 benutzt.)

Catos Haß gegen Cäsar vererbte sich auf seinen Neffen Brutus. In diesen beiden letzten römischen Republikanern aus der Verfallzeit der Republik vereinigte sich eine gewisse Brutalität mit edlem Stoicismus. Es lag altrömische Roheit in Catos Wesen, und Brutus war den asiatischen Provinzstädten gegenüber nur ein blutdürstiger Wucherer, der im Namen eines Strohmanns (Scaptius) und unter Androhung von Mord und Brand seine Wucherzinsen eintreiben ließ. Er hatte den Einwohnern der Stadt Salamin zu 48 Prozent Geld geliehen. Als sie nicht bezahlen konnten, hielt er ihren Senat durch eine Abteilung Reiterei so dicht belagert, daß fünf Senatoren vor Hunger starben. Shakespeare reinigt aus Unwissenheit Brutus von diesen Lastern und macht ihn auf Cäsars Kosten einfach und groß.

Cäsar gegenüber Cato bedeutet — wie später Cäsar gegenüber Brutus — das allseitige Genie, das Leben und Handlung und Macht liebt, gegenüber dem engherzigen Puritanismus, der diese Art Geister theils aus Instinkt, theils aus Theorie haßt.

Welch wunderliches Mißverständnis, daß Shakespeare, der selbst — zur Verehrung des Schönen sowie zu einem in Tätigkeit, Genuß und befriedigtem Ehrgeiz verbrachten Leben geneigt — dem Puritanismus gegenüber stets in einer ähnlichen Kampfstellung stand wie Cäsar, aus Unkenntnis die Partei des römischen Puritanismus ergriff und dadurch außerstand gesetzt wurde, aus der reichen Mine Cäsars all das darin verborgene Gold zutage zu fördern. In Shakespeares Cäsar ist nichts von der Unbefangenhait und Ehrlichkeit des wirklichen Cäsar. Niemals zeigte er eine erheuchelte Ehrerbietung gegen die Vergangenheit, nicht einmal in grammatischen Fragen. Er griff nach der Macht und behielt sie, gab sich aber nicht den Anschein — wie bei Shakespeare — als verschmähte er sie. Shakespeare ließ ihn den Stolz behalten, den er zur Schau trug, machte diesen aber unschön und verlieh ihm die Heuchelei als Zugabe.

Auch folgender Zug in Cäsars Wesen hat bei Shakespeare kein Verständnis gefunden. Als Cäsar endlich nach den zahlreichen Siegen in Afrika wie in Asien, in Spanien wie in Agypten die zwanzig Jahre hindurch erstrebte souveräne Macht in Händen hielt, hatte diese ihre Anziehung für ihn verloren. Er wußte sich von denen, deren Achtung er am höchsten schätzte, mißverstanden und

verabscheut, sah sich gezwungen, Menschen zu gebrauchen, die er verachtete, und Menschenverachtung erfüllte sein Gemüt. Rings umher sah er nur Begehrlichkeit und Verrat. Die Macht schien ihm ohne Süßigkeit, das Leben nicht mehr des Lebens, nicht mehr der Erhaltung wert. Daher seine Antwort, als man ihn anflehte, gegen die, welche ihn ermorden wollten, Vorsichtsmaßregeln zu treffen: Lieber ein Mal sterben als immer zittern! Und er geht am 15. März ohne Waffen, ohne bewaffnetes Gefolge in den Senat. In der Tragödie wird er schließlich durch die Hoffnung auf einen Titel und eine Krone und durch die Angst, für feige zu gelten, dahin gelockt.

Die Toren, die Shakespeares Werke Francis Bacon zuschreiben, gehen unter anderem davon aus, daß eine Einsicht in die Verhältnisse des römischen Altertums wie sie in Julius Cäsar an den Tag gelegt wird, nicht bei einem Manne zu finden sein könne, der nicht Bacons Gelehrsamkeit besitze. Dieses Drama hat augenscheinlich gerade umgekehrt einen Mann zum Urheber, dessen Gelehrsamkeit keineswegs seiner Genialität gleich kam, so daß es nicht nur durch seine ausgezeichneten Eigenschaften, sondern auch durch seine Schwächen einen übrigens ganz unnötigen Beweis liefert, daß Shakespeare selbst der Verfasser seiner Werke ist. Stümper ahnen niemals, in welchem Grade das Genie die Buchgelehrsamkeit ersetzt und wie hoch es diese überfliegt. Wiederum muß jedoch unstreitig hervorgehoben werden, daß es Gebiete gibt, wo keine Genialität die Einsicht, das Modellstudium, die Wirklichkeitsbeobachtung ersetzen kann, und wo selbst das vorzüglichste Genie zu kurz kommt, wenn es auf eigne Hand oder auf einer ärmlichen Grundlage dichten will.

Ein solches Gebiet ist die geschichtliche Dichtung in betreff der Zeitalter und der Persönlichkeiten, wo die Fülle der Geschichte alle freie Konstruktion übertrifft. Wo die Geschichte außerordentlich und poetischer ist als irgend welche Poesie, tragischer als irgend eine alte Tragödie, da kann der Dichter nur auf Grund vielseitiger Kenntnisse zu derselben Höhe gelangen. Shakespeares Mangel an historischer und mehrseitig klassischer Bildung bewirkte, daß die unvergleichliche Herrlichkeit der Cäsargestalt ihn ungerührt ließ. Er preßte und zwängte diese Gestalt herab, um zur Entfaltung des Charakters Raum zu gewinnen, der in seinem Drama die Hauptrolle

spielen sollte, nämlich des Charakters von Marcus Brutus, den er nach Plutarch's verschönernden Beispiel beinahe nur als edeln Stoiker gezeichnet hat.

IX.

Niemand, wenn nicht ein naiver Republikaner wie Swinburne, kann glauben, daß Brutus wegen einer in Shakespeares Seele schlummernden, politischen Begeisterung für die Republik zur Hauptperson wurde. Er hat sicherlich kein politisches System gehabt und legt ja bei anderen Gelegenheiten die königstreueste und königsliebendste Gesinnung an den Tag.

Brutus war schon bei Plutarch die Hauptperson in dem Trauerspiel Cäsars, und Shakespeare folgt dem Gange der wirklichen Geschichte bei Plutarch unter dem tiefen Eindruck, daß ein unpolitisch ausgeführter Versuch der Staatsumwälzung — wie der von Essex und seinen Genossen — zum Eingreifen in das Rad der Zeit nicht hinreiche, und daß praktische Fehlgriiffe sich genau so hart, ja sogar viel härter, rächen als moralische. Nun war der Psychologe in ihm erwacht, und die Aufgabe fesselte ihn, einen Mann zu erforschen und darzustellen, der sich in ein Unternehmen verwickelt, wozu er seiner Natur nach nicht geeignet ist. Dieser Konflikt ist nicht mehr der äußere, wie er in Romeo und Julia zwischen den Liebenden und ihrer Umgebung oder in Richard III. zwischen Richard und dessen Gegnern vorlag. Was ihn auf dieser seiner neuen Entwicklungsstufe fesselt, das sind die inneren seelischen Gärungszustände und Kämpfe.

Brutus hat unter Büchern dahingelebt und seinen Geist mit platonischer Philosophie genährt; ein abstrakter, politischer Gedanke, wie die durch die Liebe zur Freiheit getragene Republik, und ein abstrakter Moralbegriff, wie der Begriff des Erniedrigenden, einen Herrscher zu ertragen, beschäftigen ihn daher mehr als die wirklichen politischen Verhältnisse, die er vor Augen hat, und als die Bedeutung der Veränderungen, die zu seinen Lebzeiten vor sich gehen. Dieser Mann wird von Cassius eindringlich aufgefordert, sich an die Spitze einer Verschwörung gegen seinen väterlichen Wohltäter und Freund zu stellen. Die Aufforderung versetzt sein ganzes Wesen in Gärung, stört dessen Harmonie, bringt es für immer aus dem Gleichgewicht.

An Hamlet, der gleichzeitig in Shakespeares Gemüt aufdämmert, richtet der Geist des erschlagenen Vaters gleichfalls die Forderung, sich zum Mörder zu machen, und die Forderung wirkt anregend und aufreizend auf Hamlets Geistesfähigkeiten, jedoch auflösend auf seine Natur. So nahe streift die Stellung zwischen zwei Pflichtgeboten, unter denen Brutus wählen muß, den inneren Streit, der bald an Hamlet herantritt.

Brutus ist in Zwietracht mit sich selbst, vergiftet aus diesem Grunde anderen die äußeren Zeichen der Freundschaft und Aufmerksamkeit zu erweisen. Er fühlt sich von den anderen berufen, empfindet aber nicht den inneren Ruf. Wie Hamlet in die bekannten Worte ausbricht: „Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!“ so schaudert Brutus vor der Aufgabe zurück. Er sagt (I, 2):

Brutus wär' lieber eines Dorfs Bewohner,
Als sich zu zählen zu den Söhnen Roms
In solchem harten Stand, wie diese Zeit
Uns aufzulegen droht.

Seine edle Natur windet sich schmerzlich unter Unsicherheit und Zweifel.

Von dem Augenblicke an, da Cassius mit ihm gesprochen hat, ist er schlaflos. Der grobe Macbeth wird schlaflos, als er den König ermordet hat — „Macbeth hat den Schlaf ermordet“ — Brutus mit seiner feinen, prüfenden Natur, der nicht anders handeln will als die Pflicht es gebietet, ist nach dem Morde ruhig, aber vorher schlaflos. Die Beschäftigung mit dem Gedanken hat sein Wesen und Benehmen verändert; seine Frau kennt ihn nicht wieder. Sie schildert, wie er sich weder Speise noch Rede noch Schlaf gönnt, wie er nur mit gekreuzten Armen in tiefe Gedanken versunken seufzend auf und ab geht, auf ihre Fragen nicht antwortet und sie, wenn sie in ihn dringt, mit barscher Ungeduld abweist.

Nicht nur das Dankbarkeitsverhältnis zu Cäsar verursacht Brutus Seelenqualen, sondern vor allen Dingen die Ungewißheit, welche Absichten Cäsar wirklich habe. Brutus sieht ihn zwar vom Volke angebetet und mit der höchsten Macht ausgerüstet; aber Cäsar hat diese noch nie mißbraucht. Er macht sich Cassius' Auffassung zu eigen, daß Cäsar, als er das Diadem zurückwies,

es eigentlich wünschte; der einzige Stützpunkt für die Verschwörung ist ein bei Cäsar vermutetes Verlangen:

Der Größe Mißbrauch ist, wenn von der Macht
Sie das Gewissen trennt; und, um von Cäsarn
Die Wahrheit zu gestehn, ich sah noch nie,
Daß ihn die Leidenschaften mehr beherrscht
Als die Vernunft. Doch oft bestätigt sich's,
Die Demut ist der jungen Ehrsucht Leiter.

Cäsar soll also nicht wegen seiner Taten umgebracht werden, sondern wegen dessen, was er in Zukunft tun könnte. Ist es zulässig auf dieser Grundlage einen Mord zu begehen?

Die Variante bei Hamlet ist die folgende: Ist es gewiß, daß der König den Vater Hamlets ermordet hat? Kann der Geist nicht ein Blendwerk oder der Teufel selbst gewesen sein?

Brutus empfindet die Schwäche der Grundlage, je mehr er sich zum Morde als zu einer politischen Pflicht hingezogen fühlt. Und Shakespeare hat kein Bedenken getragen, ihn, so edelgesinnt er im übrigen auch ist, mit der in den Augen gar mancher Menschen zweifelhaften Zielmoral auszustatten, daß der notwendige Zweck ein unreines Mittel heilige. Zweimal, erst in einem Selbstgespräch und dann in einer Anrede an die Verschworenen, empfiehlt er politische Heuchelei als klug und zweckdienlich. Im Monologe:

Und weil der Streit

Nicht Schein gewinnt durch das, was Cäsar ist,
Leg so ihn aus: (fashion it thus) das, was er ist, vergrößert,
Kann dies und jenes Übermaß erreichen.

An die Verschworenen:

Laßt unsre Herzen, schlauen Herren gleich,
Zu rascher Tat aufwiegeln ihre Diener
Und dann zum Scheine schmälern.

Das heißt, der Mord soll mit so viel Anstand wie möglich ausgeführt werden, und dann sollen die Mörder sich den Anschein geben, als bedauerten sie ihn.

Sobald Cäsars Tod beschlossen ist, steht Brutus indessen, der Reinheit seiner Absichten gewiß, stolz und beinahe sorglos in der Mitte der Verschworenen; allzu sorglos; denn obgleich er im Prinzip

der Lehre offen huldigt, daß man das Ziel nicht ohne die Mittel wollen könne, so schaudert er doch, rechtschaffen und unpraktisch wie er ist, vor der Anwendung solcher Mittel zurück, die ihm entweder zu niedrig oder in ihrer Rücksichtslosigkeit unverantwortlich vorkommen. Er will nicht einmal, daß die Verschworenen einen Eid leisten: „Laßt Priester, Memmen, schlaue Rechner schwören.“ Sie mögen einander ohne eidliche Versicherung Vertrauen schenken und das Geheimnis ohne eidliche Gelübde bewahren. Und als der Vorschlag gemacht wird, Antonius gleichzeitig zu töten — ein folgerichtiger Vorschlag, auf den er als Politiker eingehen mußte — so lehnt er das bei Shakespeare wie bei Plutarch aus Menschlichkeit ab; „unsre Bahn wird dann zu blutig, Cassius!“ Er fühlt, daß sein Wille das Tageslicht nicht zu scheuen braucht; er leidet darunter, daß er nächtlich=dunkle Mittel anwenden sollte:

O Verschwörung!

Du schämst dich, die verdächtig'e Stirn bei Nacht
Zu zeigen, wann das Böß' am freisten ist?
O dann, bei Tag, wo willst du eine Höhle
Entdecken, dunkel g'nug, es zu verlarken,
Dein schändes Antlitz? . . .

Brutus möchte am liebsten in einer Sache, die durch Meuchelmord gefördert werden soll, ohne Verschweigen und ohne Gewaltjamkeit den politischen Sieg erreichen. Goethe hat gesagt: „Nur der Betrachtende hat Gewissen.“ Der Handelnde kann es nicht haben — während er handelt. Man überläßt sich seiner Natur und fremden Mächten, wenn man sich in eine Unternehmung stürzt. Man handelt richtig oder unrichtig, aber stets instinktiv, häufig dumm, womöglich genial, niemals mit vollem Bewußtsein, sondern mit der Rücksichtslosigkeit des Triebes oder des Egoismus oder der Genialität. Brutus will, auch während er handelt, allen Rücksichten gerecht werden.

Krenzig und Dowden nach ihm haben Brutus einen Gironisten genannt, der als Gegensatz zu seinem Schwager Cassius, einer Art von Jakobiner im antiken Kostüm, aufgestellt sei. Der Vergleich ist nur insofern treffend, als dabei an die geringere oder größere Neigung zur Anwendung gewalttätiger Mittel gedacht wird; er hinkt jedoch, wenn man bedenkt, daß Brutus in der verdünnten Luft der Abstraktion Aug' in Auge mit Ideen und Prinzipien,

Cassius dagegen in der Welt der Tatsachen lebt; denn die Jakobiner waren ganz ebenso hartnäckige Theoretiker wie die Girondisten. Brutus ist bei Shafespeare ein strenger Moralist, von der äußersten Fürsorge beseelt, seinen reinen Charakter fleckenlos zu erhalten, Cassius dagegen ist durchaus nicht ängstlich, seine sittliche Reinheit zu bewahren. Er ist geradezu neidisch auf Cäsar und gesteht offen, daß er ihn hasse; doch ist er nicht niedriggesinnt; denn Neid und Haß sind bei ihm ein Ausschlag der politischen Leidenschaft in ihrer großen Konsequenz. Und er ist im Gegensatz zu Brutus ein guter Beobachter, er sieht quer durch die Worte und Handlungen der Männer in ihre Seelen. Da aber Brutus durch seinen Namen, seine Geburt und seine Stellung als Cäsars naher Freund das natürliche Haupt der Verschwörung ist, so setzt dieser stets seinen unpolitischen, unverständigen Willen durch.

Wenn später Hamlet, der so voller Zweifel ist, nie in dem Glauben an sein Recht den König zu ermorden schwankt, so liegt es daran, daß Shafespeare diesen Fall gerade in der Darstellung von Brutus' Naturell erschöpft hatte.

Brutus ist das in der Seele Shafespeares wie aller besseren Menschen lebende Ideal eines Mannes, der in seinem Stolz vor allem seine Hände rein und sein Gemüt hoch und frei bewahren will, selbst wenn er dann seine Unternehmungen mißlingen und seine Wünsche für ruhiges Behagen und schließlich Erfolg scheitern sehen muß.

Es widersteht ihm, den anderen einen Eid abzunehmen; er ist zu stolz. Wollen sie ihn betrügen, so mögen sie es tun. Möglicherweise lassen sich diese anderen von ihrem Haße gegen den großen Mann leiten und freuen sich, ihre Mißgunst in seinem Blute zu sättigen; er bewundert ihn und will opfern, nicht schlachten. Die anderen fürchten die Wirkung, wenn Antonius zum Volke sprechen dürfe. Allein Brutus hat dem Volke seine Gründe für den Mord dargelegt; mag Antonius jetzt nur Cäsar loben. Verdient Cäsar denn kein Lob? Er selbst wünscht, daß Cäsar geehrt, wenn auch gestraft in seinem Grabe ruhen möge; er ist zu stolz, um auf Antonius achtzugeben, der sich als Freund, wenn auch zugleich als alter Freund von Cäsar, genähert hat, und er verläßt das Forum, ehe Antonius seine Rede beginnt. Viele kennen derartige Stimmungen. Manch anderer hat derartige, scheinbar nur

unklugen Handlungen ausgeführt, aus Stolz um das möglicherweise ungünstige Schlüßergebnis unbesorgt, aus Unwillen gegen eine Vorsicht, die dem Edelsinnigen niedrig vorkommt. Manch einer hat z. B. die Wahrheit gesagt, wo es unflug war, sie zu sagen, oder er hat eine Gelegenheit sich zu rächen versäumt und verschmäht, weil er seinen Feind zu sehr geringschätzte, um sich für dessen Betragen Genugthuung verschaffen zu wollen, und er versäumte es so, ihn für die Zukunft unschädlich zu machen. Man kann ein so intensives Gefühl von der Notwendigkeit der Vertrauensverhältnisse oder umgekehrt von der Unzuverlässigkeit der Freunde und von der Verächtlichkeit der Gegner haben, daß man jede Vorsichtsmaßregel zurückweist.

Auf Grund eines verwandten, intensiven Gefühls hat Shakespeare Brutus gedichtet. Mit einem Zusatz von Humor und Genialität würde er Hamlet sein und wird er Hamlet. Mit einem Zusatz von verzweifelter Bitterkeit und Menschenverachtung würde er Timon sein und wird er Timon. Hier ist er auf seiner Höhe der edle, große Charakter- und Doktrinenmensch, zu stolz, um klug sein zu wollen, und ein zu schlechter Beobachter, um praktisch zu sein, — und zwar so gestellt, daß nicht nur Leben und Tod für einen anderen und für ihn selbst, sondern das Wohl des Staates, ja scheinbar der zivilisierten Welt, von seinem zu fassenden Beschlusse abhängt.

Brutus zur Seite stellt Shakespeare die Gestalt, die sein weibliches Gegenstück ist, für ihn paßt und eins mit ihm geworden ist, seine Base und Frau, seine Verwandte und Geliebte, die Tochter Catos, mit Catos Lehrling vermählt. Er hat hier — und wohl nur hier — uns das ihm von der idealen Ehe vorschwebende Bild entrollt.

In der Szene zwischen Brutus und Portia hat der Dichter ein von ihm schon früher einmal benutztes Motiv wieder aufgenommen: die bekümmerte Frau, die den Mann ansieht, sie in seine großen Pläne einzuweißen. Zum erstenmal hat Shakespeare dieses Motiv im ersten Teil von Heinrich IV. angewandt, wo Lady Percy ihren Heinrich bittet, ihr sein Vorhaben mitzuteilen (siehe 1. Teil Seite 242). Katharina gibt hier eine Schilderung von Hotspurs Wesen und Betragen, das der Schilderung Portias von der mit Brutus vorgegangenen Verwandlung vollständig entspricht. Beide

haben denn auch gleichartige Ziele. Aber Lady Percy erfährt nichts. Ihr Heinrich liebt sie allerdings, er liebt sie ab und zu, zwischen zwei Treffen, derb und munter; aber er liebt sie keineswegs empfindsam, und von einer geistigen Gemeinschaft zwischen ihnen ist keine Rede.

Als Portia hier ihren Mann bittet, sie mit seinen Sorgen und Bekümmernissen bekannt zu machen, antwortet er ihr zwar zuerst abweisend mit einer Ausrede über seine Gesundheit, da sie aber mit den ihr von Plutarch in den Mund gelegten Worten, deren antike Freimütigkeit Shakespeare ein wenig gemildert hat, inständig betont, daß sie sich durch diesen Mangel an Vertrauen erniedrigt fühle, so antwortet Brutus ihr innig und schön. Und als sie dann (wieder nach Plutarch) erzählt, daß sie ihre Festigkeit erprobt, sich mit einem Messer am Schenkel eine Wunde beigebracht und nie darüber geklagt habe, so bricht er in die Worte aus, die Plutarch ihm auf die Lippen gelegt hat: „Macht, Götter, mich des edlen Weibes würdig!“, und verspricht, ihr alles zu erzählen.

Weder Shakespeare noch Plutarch finden jedoch dieses schwaghafte Entgegenkommen verständig. Denn es ist nicht Portias Schuld, daß nicht alles offenbart wird. Als es zur Entscheidung kommt, kann sie weder schweigen noch sich beherrschen. Sie verrät dem Knaben Lucius ihre Angst und Unruhe und ruft selbst aus:

Ich habe Mannesinn, doch Weibeskraft.

Wie fällt doch ein Geheimnis Weibern schwer!

eine Reflexion, die augenscheinlich nicht Portias, sondern Shakespeares eigene Lebensphilosophie enthält, mit der er nicht hat zurückhalten wollen. Bei Plutarch fällt sie sogar wie tot um, so daß Brutus einen Augenblick, bevor der Mord an Cäsar verübt werden soll, von der falschen Todesbotschaft überrascht wird und dann alle seine Selbstbeherrschung aufbieten muß, um sich nicht übermannen zu lassen.

Dem Charakter, den Shakespeare Brutus verliehen hat, entspringen die beiden großen Szenen, die das Stück tragen.

Die erste ist die wundervoll aufgebaute Szene, die den Wendepunkt der Tragödie bildet, wo Antonius mit Brutus' Einwilligung bei der Leiche Cäsars redet und die Römer gegen die Mörder des großen Imperators aufhetzt.

Mit der ausgefeuchtsten Kunst hat Shakespeare schon die Rede des Brutus ausgearbeitet. Plutarch erzählt, daß Brutus, wenn er Griechisch schrieb, sich eines sentenziösen und lakonischen Stils befließigte, und er führt eine Reihe von Beispielen an. So schrieb er an die Samier: „Eure Erwägungen sind lang; ihre Wirkungen langsam — was, glaubt ihr, wird daraus werden?“ oder in einem anderen Briefe: „Die Xanthier, die meine Milde geringschätzten, haben ihr Vaterland zu einer Grabstätte verzweifelter Männer gemacht. Die Pataräer, die sich ergaben, haben ihre Freiheit und ihre Vorrechte bewahrt. Wählt nun zwischen der gesunden Vernunft der Pataräer und dem Schicksale der Xanthier!“

Man achte darauf, was Shakespeare aus diesem Fingerzeigen zu machen verstanden hat!:

Römer, Mitbürger, Freunde! Hört mich meine Sache führen und seid still, damit ihr hören möget. Glaubt mir um meiner Ehre willen und hegt Achtung vor meiner Ehre, damit ihr glauben möget. . . Ist jemand in dieser Versammlung ein herzlicher Freund Cäsars gewesen, dem sage ich: des Brutus Liebe zum Cäsar war nicht geringer als seine. Wenn dieser Freund dann fragt, warum Brutus gegen Cäsar aufstand, ist dies meine Antwort: Nicht weil ich Cäsar weniger, sondern weil ich Rom mehr liebte. . .

und so weiter in diesem lakonischen Antithesenstil. Shakespeare hat einen bewußten Versuch gemacht, Brutus die Sprache führen zu lassen, die er sich angeeignet hatte, und er hat mit seiner genialen Mutmaßungsgabe die griechische Rhetorik des Brutus wiedergeschaffen:

Weil Cäsar mich liebte, wein' ich um ihn; weil er glücklich war, freue ich mich; weil er tapfer war, ehr' ich ihn; aber weil er herrschsüchtig war, erschlug ich ihn. Also Tränen für seine Liebe, Freude für sein Glück, Ehre für seine Tapferkeit und Tod für seine Herrschsucht.

Mit außerordentlicher und doch edler Kunst gipfelt diese Rhetorik in der Frage: „Wer ist hier so schlecht gesinnt, daß er sein Land nicht lieben wollte? Ist es jemand, er rede, denn ihn habe ich beleidigt,“ und als die Antwort lautet: „Niemand, Brutus, niemand,“ so folgt seine ruhige Replik: „Dann habe ich niemand beleidigt.“

Die noch bewundernswürdigere Rede des Antonius ist vor allen Dingen wegen des bewußten Stilunterschiedes bemerkenswert.

Hier gibt es keine Antithesen, keine literarische, sondern eine mündliche Beredsamkeit von der stärksten demagogischen Art: genau da, wo Brutus den Faden der Rede fallen ließ, nimmt Antonius ihn auf, indem er in der Einleitung ausdrücklich versichert, daß hier an der Bahre Cäsars, doch nicht zu seinem Lob, geredet werden solle, und bis zur Ermüdung es betont, Brutus und alle die anderen Verschworenen seien ehrenwerte Männer. Dann erhebt sich diese Beredsamkeit, listig und machtvoll in ihrem wohlberechneten Crescendo, in ihrem innersten Wesen von etwas getragen, das nicht Berechnung ist, sondern glühende Begeisterung für Cäsar, flammender Zorn über seinen Mord. Hohn und Zorn tragen anfangs unter dem Eindruck der Stimmung in der für Brutus gewonnenen Volksmasse eine Maske; dann wird die Maske ein wenig gelüftet, dann etwas mehr, dann noch mehr, bis sie mit einer wilden Handbewegung abgerissen und zur Seite geworfen wird.

Hier hat Shakespeare wiederum mit Meisterschaft die von Plutarch gegebenen Andeutungen zu benutzen verstanden, so sparsam diese auch waren:

Er hielt wie üblich die Leichenrede über Cäsar, und da er das Volk durch seine Rede stark bewegt und gerührt sah, mischte er plötzlich in die Lobrede über Cäsar, was er für geeignet hielt, Mitleid zu erregen und das Gemüt der Zuhörer zu entflammen.

Man achte darauf, was Shakespeare aus diesem Satz zu formen vermocht hat:

Mitbürger, Freunde, Römer! Hört mich an:
 Begraben will ich Cäsar, nicht ihn preisen.
 Was Menschen Übels tun, das überlebt sie;
 Das Gute wird mit ihnen oft begraben.
 So sei's mit Cäsar auch! Der edle Brutus
 Hat euch gesagt, daß er voll Herrschsucht war;
 Und war er das, so war's ein schwer Vergehen,
 Und schwer hat Cäsar dann dafür gebüßt.
 Hier, mit des Brutus Willen und der andern,
 — Denn Brutus ist ein ehrenwerter Mann,
 Das sind sie alle, alle ehrenwert —
 Komm' ich, bei Cäsars Leichenzug zu reden.
 Er war mein Freund, mir immer echt und treu:
 Doch Brutus sagt, daß er voll Herrschsucht war,
 Und Brutus ist ein ehrenwerter Mann.

Dann erst ruft Antonius den Zweifel über Cäsars Herrschsucht wach; er erwähnt, wie er die Königskrone zurückwies, dreimal zurückwies. War das Herrschsucht? Darauf berührt er, daß Cäsar ja doch einmal geliebt gewesen sei, und daß nichts ihnen verbiete, um ihn zu trauern. Dann plötzlich ausbrechend:

O Urtheil! Du entflohst zum blöden Vieh,
Der Mensch ward unvernünftig! — Habt Geduld!
Mein Herz ist in dem Sarge hier bei Cäsar,
Und ich muß schweigen, bis es mir zurückkommt.

Nun folgt der Appell an das Mitleid mit diesem Größten, dessen Wort noch gestern eine Welt aufwog, und der nun dergestalt daliege, daß der Geringste sich nicht vor ihm beugen wolle. Es würde unrecht sein, aufwiegelnde Rede an sie zu richten, unrecht gegen Brutus und Cassius, „die ihr als ehrenwerte Männer kennt“ (die angeführten Worte klingen wie eine Verhöhnung des Lobes), nein, lieber will er sich und dem Toten unrecht tun. Er habe aber ein Pergament in Händen — er wolle es wahrlich nicht laut vorlesen — falls jedoch der gemeine Mann dessen Inhalt erführe, so würde er die Wunden des Toten küssen und die Kleider in sein heiliges Blut tauchen. — Und als nun die Rufe nach dem Inhalt des Testaments sich in die Verwünschungen gegen die Mörder mischen, so begegnet er dem Geschrei mit hartnäckigem Weigern. Anstatt das Testament vorzulesen, breitet er den Mantel Cäsars mit allen seinen Böchern vor ihren Augen aus.

Hier stand bei Plutarch:

Schließlich entfaltete er Cäsars Mantel, der ganz blutig und von Dolchstichen durchbohrt war, indem er die Urheber des Mordes Missetäter und Vaternörder nannte.

Aus diesen wenigen Worten hat Shakespeare folgendes Wunder von aufreizender Beredsamkeit geschaffen:

Diesen Mantel,
Ihr kennt ihn alle; noch erinnr' ich mich
Des ersten Males, als ihn Cäsar trug
In seinem Zelt, an einem Sommerabend
— Er überwand den Tag die Nervier —
Hier, schauet! fuhr des Cassius Dolch herein;
Seht, welchen Riß der tück'sche Casca machte!
Hier stieß der vielgeliebte Brutus durch.

Und als er den verfluchten Stahl hinwegriß,
 Schaut her, wie ihm das Blut des Cäsar folgte,
 Als stürzt es vor die Thür, um zu erfahren,
 Ob wirklich Brutus so unfreundlich klopfte.
 Denn Brutus, wie ihr wißt, war Cäsars Engel. —
 Ihr Götter, urtheilt, wie ihn Cäsar liebte!
 Kein Stich von allen schmerzte so wie der.
 Denn als der edle Cäsar Brutus sah,
 Warf Undank, stärker als Verrätermassen,
 Ganz nieder ihn: da brach sein großes Herz,
 Und in dem Mantel sein Gesicht verhüllend,
 Grad am Gestell der Säule des Pompejus,
 Von der das Blut rann, fiel der große Cäsar.
 O meine Bürger, welch ein Fall war das!
 Da sielet ihr und ich; wir alle fielen,
 Und über uns frohlockte blut'ge Tücke.
 O ja! Nun weint ihr, und ich merk', ihr fühlt
 Den Drang des Mitleids: dies sind milde Tropfen.
 Wie? Weint ihr, gute Herzen, seht ihr gleich
 Nur unsers Cäsars Kleid verletzt? Schaut her!
 Hier ist er selbst, geschändet von Verrätern.

Er entblößt Cäsars Leiche. Und dann erst liest er das Testament vor, das die Bevölkerung mit Geschenken und Wohlthaten überhäuft, und das Shakespeare hinzugedichtet und bis zum Schlusse aufbewahrt hat.

Kein Wunder, selbst Voltaire wurde von der Schönheit dieser Szene so überwältigt, daß er ihretwegen die drei ersten Aufzüge des Dramas übersetzte und am Schlusse seines *Mort de César* eine allerdings äußerst matte Nachahmung dieses Austrittes schrieb. Eben wegen dieser Szene spricht er sich auch in seinem Bolingbroke gewidmeten *Discours sur la tragédie* mit so großer Begeisterung und mit so viel Neid über die Freiheit der englischen Bühne aus.

In den beiden letzten Aufzügen wird Brutus von dem Rückschlage seiner Tat getroffen. Bei dem Morde wirkte er aus edlen, uneigennütigen, patriotischen Beweggründen mit; aber doch wird er von dem Rückschlage getroffen, doch büßt er mit seinem Glück und Leben dafür. Diese sinkende Handlung der beiden letzten Aufzüge ist — wie bei Shakespeare in der Regel — weniger wirksam und fesselnd als die steigende Handlung, die hier die drei ersten Aufzüge ausfüllt, sie enthält jedoch eine einzelne inhalts=

reiche, tiefsinnige, glänzend gebaute und durchgeführte Szene, die Streit- und Versöhnungsszene zwischen Brutus und Cassius im vierten Aufzuge, die der Offenbarung von Cäsars Geist vorhergeht.

Inhaltsreich ist diese Szene, weil sie uns ein allseitiges Bild von den beiden Hauptcharakteren liefert — dem streng rechtschaffenen Brutus, der empört ist über die Mittel, mit denen Cassius sich das zu ihrem Kriegszuge unbedingt nötige Geld verschafft, und dem als Politiker in moralischen Fragen recht gleichgültigen Cassius, der jedoch nie seinen persönlichen Vorteil vor Augen hat. Tiefsinnig ist die Szene, weil sie uns die notwendigen Folgen der gesetzwidrigen, aufrührerischen Handlung schildert: grausames Auftreten, rücksichtsloses Benehmen, schlaffes Gutheißen des unehrlichen Verfahrens der Untergebenen, da die Bande der gesetzmäßigen Gewalt und Zucht nun einmal gesprengt sind. Glänzend gebaut ist sie, weil sie mit ihren wechselnden Leidenschaften und mit ihrer steigenden Dissharmonie, die schließlich in bewegte und innige Versöhnung übergeht, im eigentlichsten Sinne des Wortes dramatisch ist.

Daß Brutus als der wirkliche Held der Tragödie Shakespeare vor Augen stand, offenbart sich mit stärkster Deutlichkeit, wenn er das Stück mit der in Plutarchs Marcus Brutus dem Antonius in den Mund gelegten Lobrede schließt; ich meine die berühmten Worte:

Dies war der beste Römer unter allen:
Denn jeder der Verschwornen, bis auf ihn,
That, was er tat, aus Mißgunst gegen Cäsar;
Nur er verband aus reinem Biedersinn
Und zum gemeinen Wohl sich mit den' andern.
Sanft war sein Leben, in ihm mischten sich
Die Element', daß aufstehn durst' Natur,
Der Welt verkündigen: „Dies war ein Mann.“

Die Übereinstimmung zwischen diesen Worten und einem berühmten Spruch Hamlets tritt offen zutage. Überall verspürt man in Julius Cäsar die Nähe Hamlets. Wenn Hamlet so lange mit seinem Attentat auf den König zögert, sich so stark zurückgehalten fühlt, über das Ergebnis und die Folgen im Zweifel ist, alles bedenken will und sich Wormürfe macht, daß er sich zu

lange bedenke, so beruht das wahrscheinlich teilweise auf dem Umstande, daß Shakespeare direkt von Brutus zu ihm gelangt. Sein Hamlet hat — sozusagen — gerade gesehen, wie es Brutus erging, und das Beispiel ist nicht verlockend, weder mit Rücksicht auf Stiefvatermord, noch mit Rücksicht auf Handeln im allgemeinen.

Wer weiß, ob Shakespeare in diesem Zeitraume nicht ab und zu Aufsechtungen gehabt hat, unter denen er kaum begriff, das irgend ein Mensch sich entschließen könnte zu handeln, eine Verantwortung auf sich zu nehmen, den Stein, den jede Handlung darstellt, in rollende Bewegung zu setzen. Denn beginnt man erst über die unberechenbaren Folgen einer Handlung, über alles, was die Verhältnisse daraus machen können, zu grübeln, so wird jede Handlung im größeren Stil unmöglich. Daher verstehen die wenigsten alten Männer ihre Jugend; sie hätten den Mut nicht, noch einmal so zu handeln, wie sie, unbekümmert um die Folgen, damals handelten. Brutus bildet einen Übergang zu Hamlet, und Hamlet hat während der Ausarbeitung von Julius Cäsar in Shakespeares Gemüt gefeimt.

Vielleicht ist der Übergang folgender: Die Beschäftigung mit diesem Brutus, der, wo er zum Morde aufgehetzt werden soll, immer an den älteren erinnert wird, der sich wahnsinnig stellte und den Tyrannen verjagte, hat Shakespeare dahin gebracht, etwas bei dieser damals überhaupt sehr populären Gestalt, wie sie von Livius geschildert wird, zu verweilen. Aber Brutus der ältere, das ist Hamlet vor Hamlet, dessen bloßer Name, den er in einem älteren Drama und bei Saxo fand, Stimmungen in ihm wach rief. Es war ja der Name, den er seinem kleinen, ihm so früh entrissenen Sohne gegeben hatte.

X.

Genau in demselben Jahre wie Shakespeare machte sein berühmter Berufsgenosse Ben Jonson seinen ersten Versuch einer dramatischen Wiederherstellung des römischen Altertums. Im Jahre 1601 wurde ein Schauspiel *The Poetaster* ausgearbeitet und aufgeführt. Die Tendenz des Stückes ist eine literarische Vernichtung seiner beiden Angreifer, der dramatischen Dichter Marston und Dekker; die Handlung geht zu Kaiser Augustus' Zeiten vor

sich, und Jonson hat hier trotz der Satire auf Zeitgenossen mit seiner gründlichen Kenntniß der antiken Literatur ein Zeitbild der altrömischen Sitten schaffen wollen. Wie Shakespeare seinem Julius Cäsar zwei andere Tragödien aus dem alten Rom, Antonius und Kleopatra und Coriolanus, folgen ließ, so schrieb auch Ben Jonson noch zwei Dramen über römische Gegenstände, die Trauerspiele Sejan und Catilina; und vergleicht man die Behandlungsweise der Stoffe in den genannten Stücken mit der Shakespearischen, so erscheint diese in einem klareren und eigentümlicheren Lichte. Doch ehe dieser Vergleich des künstlerischen Verfahrens auf einem einzelnen begrenzten Felde stattfinden kann, ist es nötig, die beiden schöpferischen Geister zusammenzustellen.

Ben Jonson war neun Jahre jünger als Shakespeare, er wurde im Jahre 1573 geboren, einen Monat nach dem Tode seines Vaters, eines Predigers, dessen Vorfahren the gentry angehörten; er war ein Stadtkind im Gegensatz zu dem Landkind Shakespeare, wenn auch Stadt und Land damals nicht in dem Gegensatze zu einander standen wie heutzutage. Als Ben zwei Jahre alt war, verheiratete seine Mutter sich mit einem braven Maurermeister, der das Seinige tat, um dem Stiefsohne eine gute Erziehung zu verschaffen; so schickte er ihn, nachdem er einige Jahre eine kleinere Privatschule besucht hatte, auf die Schule in Westminster, wo der gelehrte William Camden ihn in die beiden klassischen Literaturen einweichte und außerdem anscheinend einen gewissen, nicht ganz günstigen Einfluß auf seine späteren literarischen Gewohnheiten ausübte, indem er ihn lehrte, alles, was er in Versen auszudrücken beabsichtigte, zuerst in Prosa niederzuschreiben. Schon in der Schule wurde also der Grund gelegt zu seinem doppelten Ehrgeiz als Gelehrter und als Poet oder vielmehr als gelehrter Poet und zu seinen schwerfälligen rhetorisch-gewichtigen Versen.

So hoch er Gelehrsamkeit schätzte, so unlieb alles Handwerk ihm war und so wenig er sich zu praktischen Arbeiten eignete, so wurde er doch durch Armut gezwungen, seine Studien zu unterbrechen, um unter seinem Vater als Baumeister in einer untergeordneten Stellung zu arbeiten, ein Umstand, der ihn später in seinen literarischen Tugenden öfters das Schimpfwort Mauerhändler einbrachte. Er hielt diese Beschäftigung nur kurze Zeit aus, ging als Soldat nach den Niederlanden, erlegte im Angefichte beider

Lager einen feindlichen Soldaten im Zweikampfe, kehrte nach London zurück und verheiratete sich — beinahe ebenso jung wie Shakespeare — erst neunzehn Jahre alt. Sechszwanzig Jahre später nannte er in seinen Gesprächen mit Drummond seine Frau „widerspenstig aber rechtschaffen“ (*a shrew, yet honest*).

Er hatte einen starken und kräftigen Körperbau, war derb und grob, voll Selbstgefühl und kriegerischen Instinkten, fest überzeugt von dem hohen Rang des Gelehrten und dem hohen Beruf des Dichters, voll Geringschätzung gegen Unwissenheit, Frivolität und Niedrigkeit, klassisch angelegt mit einer Vorliebe für verständigen Plan und ruhige Gedankenentwicklung in seinen Schriften trotzdem war er aber insofern ein echter Poet als er nicht nur ein unregelmäßiges Leben führte und ganz außerstande war, das ab und zu verdiente Geld zusammenzuhalten, sondern außerdem von Halluzinationen geplagt war und einmal Tataren und Türken um seine große Beze fechten sah, ein andermal in einem Gesichte seinen Sohn mit einem blutigen, vermeintlich dessen Tod weissagenden Kreuz auf der Stirn erblickte.

Wie Shakespeare suchte er sein Leben bei der Bühne zu fristen und trat als Schauspieler auf. Man betraute ihn wie Shakespeare damit, alte Stücke des Schauspielvorrats aufzufrischen und durch Hinzufügungen zu erneuern. So hat er noch im Jahre 1601 bis 1602 Ryds alte Spanische Tragödie, die Shakespeare in mehr als einer Beziehung bei der Abfassung von Hamlet vorschwebte, mit einer Reihe sehr schöner Hinzufügungen im Stile des alten Schauspiels versehen.

Diese Arbeit führte er auf Bestellung Henslowes aus, für dessen mit der Shakespeariischen rivalisierenden Truppe er vom Jahre 1597 an regelmäßig tätig war. Im Verein mit Dekker arbeitete er eine Familientragödie aus, schrieb eine romantische Komödie *The case is altered* im phantastischen Stil des Zeitalters, kurz erwies sich dem Theater nach Kräften nützlich, erreichte es aber nicht, wie Shakespeare Teilhaber zu werden, und kam so nie auf einen grünen Zweig, sondern war bis in seine letzten Lebensjahre in bezug auf seine Auskommen auf die Freigebigkeit adeliger und fürstlicher Gönner angewiesen.

Der Schluß des Jahres 1598 ist für Ben Jonsons Lebenslauf auf doppelte Weise bedeutungsvoll. Im September tötete er

im Duell einen anderen von Henslowes Schauspielern, einen gewissen Gabriel Spencer, der ihn herausfordert zu haben scheint, und erhielt zur Strafe das Verbrecherzeichen T (Tyburn) auf seinem Daumen eingebrannt. Diese Begebenheit hat ihn augenscheinlich eine Zeitlang aus der Verbindung mit Henslowes Truppe herausgedrängt. Ein paar Monate später wurde seine erste Originalarbeit *Every Man in his Humour* von den Schauspielern des Lord Kammerherrn aufgeführt. Nach einer Überlieferung, die uns von Rowe aufbewahrt ist und Glauben verdient, war das Stück schon abgewiesen, als es Shakespeare vor Augen kam und von ihm angenommen wurde. Es fand verdienten Beifall, und von nun an war der Name des Verfassers bekannt.

Hier schon läßt er (in der ältesten Ausgabe) den jungen Knowell sich mit warmer Begeisterung für die Poesie, für die heilige Erfindungsgabe und die Majestät der Kunst aussprechen und zwar mit dem Haß gegen jede Profanation der Muses, den er später so oft an den Tag legt, nirgends mit stärkerem Flug als in *The Poetaster*, wo er den jungen Ovid die von dessen Vater und anderen geringgeschätzte Kunst lobpreisen läßt. Und von Anfang an ist er in seinem starken Gefühl, zugleich ein Priester der Kunst und kraft seiner Kenntnisse ein Aristarch des Geschmacks zu sein, nicht nur ohne jegliche Gefallsucht dem Publikum gegenüber, sondern auch mit der derben und überlegenen Haltung eines Erziehers aufgetreten, seinen Zuhauern und Lesern immer wieder einprägend, was Goethe mit den bekannten Worten ausgedrückt hat: „Ich schreibe nicht, Euch zu gefallen; Ihr sollt was lernen.“ Immer wieder überführte er die Heiligkeit und Unverletzlichkeit der Kunst auf seine Person und griff seine untergeordneten Nebenbuhler mit mehr bissiger als witziger Satire ohne Schonung an. Seine Prologe und Epiloge sind einer Selbstverherrlichung geweiht, die dem Wesen Shakespeares ganz fremd war. Asper in *Every Man out of his Humour* (1599), Crites in *Cynthia's Revels* (1600) und Horace in *The Poetaster* (1601) sind ebenjoviele vergötternde Darstellungen seines eigenen Selbst.

Die, welche in seinen Augen die Kunst herabwürdigen, werden dagegen in Karikaturen gezeißelt. So ist sein Patron Henslowe im letztgenannten Stücke unter dem Namen *Histrion* als ein lasterhafter Sklavenhändler dargestellt, und seine Kollegen Marston und

Decker werden unter römischen Namen als aufdringliche und verächtliche Sudler lächerlich gemacht. Ihre Angriffe auf den vorzüglichen Dichter Horaz — dessen Namen und Person sich der ihm so unähnliche Ben Jonson angeeignet hat — haben schändliche Ursachen und erhalten eine beschämende Strafe.

Daß der ganze Krieg nicht allzu feierlich aufzufassen ist, und daß der brave Ben gleichzeitig ein entrüsteter Moralist und ein gutmütiger Zechbruder sein konnte, wird einleuchtend, wenn man sieht, daß er gleich nachher bei dem mit so tiefer Verachtung behandelten Henslowe wieder in Dienst tritt, und daß er, der im Jahre 1601 auf seine Herausforderung von Marston und Decker im Satiromastix die boshafteste Antwort erhielt, schon 1604 die Widmung von Marstons *The Malcontent* annimmt und 1605 mit diesem eben verhöhten Kollegen und mit Chapman zusammen an dem Schauspiele *Eastward Ho* arbeitet. Man würde sich an das Sprichwort „Paß schlägt sich, Paß verträgt sich“ erinnert fühlen, wenn nicht Jonsons Auftreten bei dieser Gelegenheit ihn von einer Seite zeigte, die nichts weniger als alltäglich oder gewöhnlich ist. Als Marston und Chapman wegen einiger im Stücke enthaltener Ausfälle gegen die Schotten ins Gefängnis geworfen wurden und dem Gerüchte nach in Gefahr schwebten, Nase und Ohren zu verlieren, ging er freiwillig mit den anderen ins Gefängnis, da er ja mit ihnen zusammen geschrieben hätte. Bei dem Feste, das er nach ihrer Freilassung allen seinen Freunden gab, stieß seine Mutter mit ihm an und zeigte ihm gleichzeitig ein Papier, dessen Inhalt sie in seinen Trank hätte mischen wollen, falls er zu jener Verstümmelung verurteilt worden wäre. Sie fügte hinzu, daß sie ihn nicht hätte überleben, sondern selbst ihren Teil von dem Gifte hätte nehmen wollen. Sie muß eine tapfere und lustige Seele gewesen sein wie ihr Sohn.

Während Ben Jonson wegen seines Duells im Gefängnis saß, war er von einem Priester, der ihn besuchte, zum Katholizismus bekehrt worden, ein Umstand, der seinen Gegnern zu Stichelreden Veranlassung gab. Er scheint jedoch die katholische Lehre nicht mit besonderer Leidenschaft erfaßt zu haben, denn zwölf Jahre nachher wechselt er aufs neue die Religion und kehrt zur protestantischen Kirche zurück. Für Ben wie für die Renaissance gleich bezeichnend ist die uns von Drummond aufbewahrte Mitteilung aus

seinem eigenen Munde, daß er nach seiner Wiederverföhnung mit der Kirche beim ersten Abendmahl, dem er bewohnte, als Zeichen aufrichtiger Rückkehr zu der Lehre, die auch dem Laien den Kelch reichete, diesen bis zum Rande mit Wein gefüllt an den Mund gesetzt und in einem einzigen Zuge geleert habe.

Nicht ohne Humor — um mit Ben Jonson zu reden — ist auch seine Erzählung, wie Raleighs junger Sohn, den er im Jahre 1612, während der Vater im Tower saß, als Mentor auf einer Reise in Frankreich begleitete, sich das boshafte Vergnügen machte, seinen Hofmeister toll und voll zu trinken und ihn dann auf einem Schiefarren durch die Straßen von Paris fahren zu lassen, indem er ihn an jeder Straßenecke vorzeigte. So sehr der große Ben auf seine geistige Würde hielt, so sorglos war er nicht selten mit der persönlichen.

Doch trotz seiner Schwächen war er stout, energisch und großmütig als Mensch, bedeutend, selbständig und sehr umfassend als Geist, und von 1598 an, da er in Shakespeares Gesichtskreis auftaucht, und während seines ganzen übrigen Lebens, ist er, soweit man es beurteilen kann, unter den Zeitgenossen der Mann gewesen, dessen Name am häufigsten mit dem Shakespeares zusammen genannt wurde. Für die Nachwelt, besonders außerhalb Englands, hat der Name Ben Jonson gegenüber dem unvergleichlichen, einmal mit ihm zusammengepoppelten Namen seinen Klang verloren; in der damaligen Zeit hat man sie, obwohl Ben Jonson nie allgemein beliebt wurde wie Shakespeare, in literarischen Kreisen häufig als das dramatische Bruderpaar des Zeitalters betrachtet. Und was interessanter ist: Ben Jonson ist einer der wenigen, von denen wir wissen, daß Shakespeare mit ihnen dauernd verkehrt hat, wie er denn auch einer der wenigen ist, der zu diesem Verkehr bestimmte, von den Shakespeareischen höchst verschiedene Kunstprinzipien mitbrachte. Wenn er auch wahrscheinlich nicht wenig ermüdend war, so muß es für Shakespeare doch lehrreich und anregend gewesen sein, mit ihm zu sprechen, da Ben ihm in geschichtlichen und sprachlichen Kenntnissen weit überlegen war und als Dichter ein ganz anderes Ideal verfolgte.

Ben Jonson war ein großer dramatischer Verstand. Er nahm niemals wie die anderen zeitgenössischen Dichter irgend eine Novelle und dramatisierte sie, wie sie vorlag, ohne Rücksicht auf das mehr

oder weniger Zusammenhängende in ihrem Gang und ohne Rücksicht auf ihre größere oder geringere Nichtübereinstimmung mit der örtlichen, geographischen oder historischen Wirklichkeit. Als Lehrling eines Baumeisters brachte er mit architektonischer Sicherheit seinen ganzen dramatischen Plan aus seinem eigenen Selbst hervor, und da er ein sehr kenntnisreicher Mann war, vermied er nach Kräften jeden Fehler gegen die Lokalfarbe. Er vergißt sie zwar hie und da (so wird in seiner *Volpone* zuweilen gesprochen, als befände man sich in London und nicht in Venedig, und in seinem *Poetaster*, als wäre man in England und nicht in Rom), aber das geschieht in satirischer Absicht und keineswegs kraft der Ungültigkeit für derartige Dinge, die alle anderen damaligen Dramatiker und nicht zum wenigsten Shakespeare kennzeichnet.

Am kürzesten kann der Grundgegensatz zwischen ihnen so ausgedrückt werden: Ben Jonson huldigt der Menschenauffassung der klassischen Komödie und der lateinischen Tragödie. Er stellt die Menschennatur nicht allseitig mit innerer Entwicklung und inneren Widersprüchen dar, sondern bannet den Charakter in einen Typus mit ganz wenigen oder einzelnen Haupteigenschaften. Er schildert z. B. den schlaunen Schmarozer oder den Sonderling, der keinen Lärm ertragen kann, oder den prahlerischen Kapitän oder den verdorbenen Anarchisten (*Catilina*) oder den strengen Ehrenmann (*Cato*), und diese Persönlichkeiten sind in der Regel nichts anderes oder nichts mehr als was in diesen Worten liegt und zwar stets und unter allen Verhältnissen. Der Bleistift, womit er diese Charaktere zeichnet, ist hart, aber er führt ihn mit einer solchen Kraft, daß seine vorzüglichsten Umrisse die Jahrhunderte überdauern, unvergänglich trotz der Seltsamkeit, womit sie zuweilen angelegt sind, kraft der Entrüstung, womit Bosheit und Schlechtigkeit gestempelt sind, und kraft der derben Lustigkeit, womit Karikaturen hingeworfen oder Poffen durchgeführt sind.

Einzelne von Molières Poffen können an die seinigen erinnern; was aber die unbarmherzige Kraft der Satire anbetrifft, so findet sich erst in Gogols *Revisor* ein Seitenstück zu seiner *Volpone*.

Die Grazien hatten an Shakespeares Wiege gestanden, nicht an der seinigen, und doch hat der Schwerbewaffnete sich dann und wann auch zur Grazie erhoben, hie und da seinem guten, planenden

Verstand und seiner solid zusammenzimmernden Logik Ferien gegeben, und sich als echter Renaissancedichter in die leichten Luftschichten der reinen Phantasie emporgeschwungen.

Mit großer Freiheit bewegt er sich in dem allegorischen Maskenspiel, das bei den Hoffesten aufgeführt wurde, und noch in seinem Hirtengedicht *The sad shepherd*, das er auf seinem Sterbebette gedichtet zu haben scheint, zeigte er, daß er auch in dem rein romantischen Stile mit den vorzüglichsten Zeitgenossen einen Vergleich aushalten konnte. Doch nicht auf diesem Gebiete tritt seine Ursprünglichkeit zutage, sondern in der scharfen, wirklichkeitsgetreuen Beobachtung damaliger Verhältnisse und Sitten, die Shakespeare links liegen ließ und fast immer nur auf indirektem Wege schilderte. Das London der Elisabeth lebt in seinen Schauspielen mit seiner niedrigeren und feineren Bevölkerung, besonders jedoch mit der niedrigeren, die Wirtshäuser und Theater besucht, die an der Themse und auf Märkten rege ist, mit Schelmen und Poeten und Schauspielern, Ruderknechten und Gauflern, Bärenführern und Krämern, reichen Bürgerdamen und fanatischen Puritanern und Gutsbesitzern vom Lande, englischen Sonderlingen jeder Art und jeden Standes, und jeder spricht seine Sprache, seine Mundart, sein Rauderwelsch. So nahe hielt Shakespeare sich nie an das tägliche Leben.

Die gründliche, philologische Gelehrsamkeit Jonsons muß den Verkehr mit ihm für Shakespeare lehrreich gemacht haben. Bens Wissen war encyclopädisch und besonders war seine Kenntnis der Schriftsteller des Altertums überwältigend vielseitig und genau. ⁹ Oft hat man die Bemerkung gemacht, daß er sich nicht mit einer erschöpfenden Kenntnis der Hauptschriftsteller aus der römischen und griechischen Büchermwelt begnügt habe. Er kennt nicht nur die großen Geschichtsschreiber, Dichter und Redner wie Tacitus und Sallust, Horaz, Vergil, Ovid und Cicero, sondern auch Sophisten, Grammatiker und Scholiasten, Männer wie Athenäus, Libanius, Philostratus, Strabo, Photius. Er kennt Bruchstücke von äolischen Lyrikern und römischen Epikern, von griechischen Tragödien und römischen Inschriften, und was am sonderbarsten ist — er benutzt das alles.

Was er bei den Alten schön und gedankenreich oder gedankenanregend fand, das flocht er in seinen Stil ein. Dryden sagt

darüber: „Der größte Mann in dem vorhergehenden Zeitraume war bereit, den Klassikern auf jede Weise Platz zu machen; er war nicht nur ein erklärter Nachahmer des Horaz, sondern ein gelehrter Plagiator aller der anderen. Überall findet man seine Fußspuren in ihrem Schnee. Wenn Horaz, Lucian, Petronius Arbiter, Seneca und Juvenal ihm das Ihrige nehmen könnten, so gäbe es wenig ernste Gedanken, die als neu bei ihm übrig blieben. Aber er hat seine Plünderung so offenkundig getrieben, daß er augenscheinlich keine Furcht hegt, deswegen vom Gesetze betroffen zu werden. Er macht einen Einfall in einen Schriftsteller wie ein König in eine Provinz, und was bei anderen Dichtern Diebstahl sein würde, ist bei ihm nur Sieg.“ Soviel ist sicher, daß eine ungewöhnliche Gelehrsamkeit und ein außerordentliches Gedächtnis ihn mit einem ungeheuren Vorrat von kleinen Zügen, dichterischen und rhetorischen Einzelheiten ausrüsteten, und es war ihm ein Bedürfnis, sich dieses Vorrates in seinen Schauspielen zu bedienen.

Doch seine Kenntnissfülle war nicht bloß formeller und rhetorischer Natur; sie war zugleich sachlich. Welchen Gegenstand er auch behandelt, Alchemie oder Hexenglauben oder Schönheitsmittel zu Kaiser Tiberius' Zeiten, so ist er kompetent und hat sich in eine ganze den betreffenden Gegenstand behandelnde Literatur hineingearbeitet. So wird er univiersell wie Shakespeare, aber auf eine ganz andere Weise. Shakespeare weiß zunächst alles das, was man nicht aus Büchern lernt, ferner alles, zu dessen Kenntnis eine aufgeschnappte Äußerung, ein verständiger Wink, ein Gespräch mit einem hochentwickelten Manne für das Genie hinreichend ist. Dann besitzt er außerdem die Belesenheit, die ein genialer und fleißiger Mann ohne Fachgelehrsamkeit sich zu jener Zeit verschaffen konnte. Ben Jonson dagegen ist Fachmann. Er weiß aus Büchern alles, was zu jener Zeit die Bücher, die ja meistens aus den nicht allzu zahlreichen Werken der alten klassischen Literatur bestanden, einen Mann, der in Gelehrsamkeit seine Ehre setzte, lehren konnten. Er weiß nicht nur Bescheid, sondern er weiß auch, woher er es hat; er kann seine Quellen mit Hinweis auf Paragraph und Seitenzahl anführen, und versieht seine Schauspiele zuweilen mit so viel gelehrten Angaben, daß sie wie eine Doktordisputation von Noten strotzen.

Kolosfal, derb, mächtig und stets schlagfertig, mit einem ungeheuren Gepäck von Gelehrsamkeit, ist er von Latine mit einem jener Kriegselefanten des Altertums verglichen worden, die einen Turm, viele Menschen und eine Menge Waffen und Maschinen auf ihrem Rücken trugen und mit all diesem Kriegsgerät ebenso schnell liefen wie ein leichtfüßiges Pferd.

Es muß für die Zeitgenossen, die bei den Debatten im Mermaid zwischen Jonson und Shakespeare zugegen waren, vom höchsten Interesse gewesen sein, zwei so bedeutende, so verschieden geartete und verschieden ausgerüstete Geister anzuhören, wenn sie im Scherz oder im Ernst über diesen oder jenen Streitpunkt in der Kunst, über diese oder jene Erscheinung in der Geschichte disputierten, und ebenso interessant ist es heutzutage für uns, ihre gleichzeitig begonnene dramatische Behandlungsweise des römischen Altertums zu vergleichen. Hier scheint Shakespeare von vorn herein zurückstehen zu müssen, er, der nach dem bekannten, von Jonson gebrauchten Ausspruch „wenig Latein und noch weniger Griechisch“ (small Latine and less Greek) konnte, während Ben in dem alten Rom wie in dem London seines Zeitalters zu Hause war und bei seinem ganz maskulinen Talent mit dem römischen Geiste eine gewisse Verwandtschaft hatte.

Und doch steht Shakespeare auch hier hoch über Jonson, so gewiß diesem trotz all seiner Gelehrsamkeit und all seines Fleißes der Sinn seines großen Berufsgenossen für das Grundmenschliche, das weder gut noch schlecht ist, abgeht, ihm ferner nur selten die unvorhergesehenen genialen Einfälle zu Gebote stehen, die Shakespeares Stärke ausmachen und für die Lückenhaftigkeit seiner Kenntnisse entschädigen, ihm endlich jeglicher Wollton fehlt, und damit die Fähigkeit, das echteste Weibliche darzustellen.

Nichtsdestoweniger würde es ungerecht sein, Jonson, wie es in der Regel in Deutschland geschieht, nur als Folie für Shakespeare zu benutzen. Es ist eine einfache Forderung der Gerechtigkeit, die Punkte hervorzuheben, auf denen er sich zu einer wirklichen Höhe erhebt.

Obgleich *The Poetaster* zur Zeit des Augustus im alten Rom vor sich geht, eignet sich das Stück insofern nicht zu einem Vergleich mit Shakespeares römischen Dramen, als das Kostüm ja zum Teil eine Maskerade ist, unter der Ben Jonson sich gegen

seine in römischer Verkleidung auftretenden Zeitgenossen, Marston und Deffer, verteidigt. Indessen hat er sein Bestes getan, um auch hier ein zuverlässiges Bild altrömischer Sitten zu entwerfen, und hat dabei seine Gelehrsamkeit stark in Anspruch, die Phantasie dagegen nur in geringem Grade zu Hilfe genommen. So sind die humoristischen Figuren, die er einführt, wie der aufdringliche Crispinus und der närrische Sänger Hermogenes, den Satiren des Horaz entnommen (I. Buch, Satire III und IX), aber diese heiteren Karikaturen sind beide mit Leben und Kraft ausgeführt.

Ben Jonson hat im Stücke drei verschiedene Handlungen ineinander verslochten, von denen nur die eine von symbolischer, außerhalb des Rahmens liegender Bedeutung ist; zuerst schildert er den Kampf Ovids um die Erreichung der Erlaubnis, seinem Dichterberuf zu folgen, sein wahrscheinliches Liebesverhältnis zu Julia, der Tochter des Augustus, und seine Verbannung vom Hofe, als Augustus die Verbindung zwischen dem jungen Dichter und seinem Kinde entdeckt. Dann führt er uns in das Haus des reichen Spießbürgers Albius, der unflug genug gewesen ist, sich mit einer der vornehmen Emanzipierten jener Zeit namens Chloe, zu verheiraten, und durch ihre Hilfe zur Hofgesellschaft zugelassen wird. Bei Chloe versammeln sich alle Liebesdichter damaliger Zeit: Tibullus, Propertius, Ovidius, Cornelius Gallus mit den sie begünstigenden Damen, und es gelingt Jonson nicht übel, den in jenen Kreisen herrschenden freien Ton anzuschlagen, der wohl während der Renaissance auch in mehreren Londoner Kreisen wieder auflebte. Endlich wird — und das war für Jonson die Hauptsache — die Verschwörung der schlechten und neidischen Poeten gegen Horaz geschildert, die zu einer förmlichen Anklage gegen ihn führt. Am Hofe des Augustus bildet der Kaiser selbst mit einem aus seinen berühmten Dichtern bestehenden Rat, eine Art von Gerichtshof, bei dem die Beschuldigungen vorgebracht werden. Horaz wird Punkt für Punkt von allem, dessen man ihn bezichtigt freigesprochen, und die Ankläger werden zu einer Strafe verurteilt, die ganz dem Shakespeare so fern liegenden Geiste der aristophanischen Komödie entspricht, indem Crispinus gezwungen wird, eine Dosis Rieswurz einzunehmen, in Folge deren er alle die sonderbaren, affektierten oder bloß neugebildeten von ihm benutzten Wörter wieder von sich gibt, die Ben Jonson lächerlich findet;

mehrere derselben, wie gleich die beiden ersten retrograde, reciprocal, sind dennoch in das moderne Englisch übergegangen. So allegorisch die Szene auch ist, entbehrt sie doch nicht eines beinahe allzu fastigen Realismus.

Am meisten römisch sind wohl die Szenen, in denen die Galanterie zwischen den jungen Männern und den jungen Frauen und der sich bis zum Hofe des Augustus vordrängende Snobismus freies Spiel haben. Weniger römisch wirken der allzu handgreiflichen Tendenz wegen die Szenen, wo Augustus im Kreise seiner Hofpoeten auftritt. Es ist kein ernster Versuch gemacht worden, den Charakter des Kaisers zu zeichnen, und die den Dichtern in den Mund gelegten Repliken haben allzu deutlich die Verherrlichung der Poesie und der eigenen Person des Verfassers zum Zweck.

Die von seinen Gegnern immer wieder gegen ihn vorgebrachten Beschuldigungen waren: „Selbstsucht, Hochmut, Frechheit und Spottlust“ (self-love, arrogancy, impudence and railing), ferner „Stehlsucht beim Übersetzen“ (filching by translation). Wie es in dem an das Stück geknüpften Verteidigungsdialog heißt, wollte er darin zeigen, daß Vergil, Horaz und die übrigen großen Geister jener Zeit mit derartigen Anklagen auch nicht verschont geblieben seien. *) Er läßt also törichte Personen in ganz unschuldigen Gedichten Horaz' höhnische Anspielungen auf sich, ja Beleidigungen gegen den Alleinherrscher finden, und läßt sie vom Kaiser verurteilen, als Verleumder gepeitscht zu werden. Als Dichter stand ja außerdem Horaz in einem ähnlichen Verhältnis zu den Griechen wie er selbst zur lateinischen Literatur.

Ein Hauptinteresse für uns hat die Stelle im Anfang des fünften Aufzugs, wo die verschiedenen Dichter auf Befehl des Kaisers unmittelbar vor Vergils Eintritt in die Versammlung ihre Ansicht über dessen Wert aussprechen, und wo unter anderem Horaz nach einem warm empfundenen Protest gegen die allgemeine Annahme, daß der eine Dichter auf den anderen neidisch sei, sich den vielstimmigen Lobpreisungen seines großen Nebenbuhlers anschließt. Während nämlich einige dieser Lobreden, die Gallus,

*) To show that Virgil, Horace, and the rest
Of those great master-spirits did not want
Detractors then or practisers against them.

Tibullus und Horatius hier auf Vergil halten, sehr wohl auf den wirklichen Vergil passen, was sie ja auch tun mußten, um nicht allzusehr vom Stile abzuweichen, so scheinen andere unzweifelhaft über dessen Kopf hinweg auf irgend einen berühmten Zeitgenossen anzuspielden. Man beachte folgende (in Prosa wiedergegebene) Repliken.

Tibullus

Das, was er geschrieben hat, ist mit so viel Urteilskraft ausgearbeitet und dergestalt den Bedürfnissen unseres Lebens angepaßt, daß ein Mann, könnte er nur seine Zeilen behalten, niemals an eine ernsthafte Sache rühren würde, ohne in seinem Geiste zu handeln und zu reden.

Cäsar

Du meinst, daß er dann Stellen aus seinen Werken anführen könnte, die zu jeder Verhandlung paßten, für die er Verwendung hätte?

Tibullus

Ja, hoher Cäsar! . . .

Horatius

Seine Gelehrsamkeit schmeckt nicht nach Schulredensarten, ist nicht die, welche darin besteht, sich zum Echo solcher Worte und Kunstausdrücke zu machen, die einem Manne am leichtesten leeren Ruf verschaffen; auch nicht die, welche darin besteht, irgend eine weithergeholtte, in dunkle Allgemeinbetrachtungen gehüllte Zufälligkeit zu kennen; sondern in einer Summe das direkte Begreifen von dem Wert und den Hauptwirkungen der Kunst. Und was seine Dichtung betrifft, so ist diese so strotzend vor Leben, daß sie stets noch mehr Lebenskraft sammelt und nach unserer Zeit mehr bewundert leben wird als jetzt.

Ist es denkbar, daß Ben Jonson beim Niederschreiben obiger auf Shakespeare wie auf keinen anderen passenden Repliken diesen nicht vor Augen gehabt haben sollte? Allerdings hat ein Kenner Shakespeares wie C. M. Ingleby, der so hochverdiente Sammler von Shakespeare's Centurie of Prayse, sich dagegen erklärt und durch seine Autorität die gleichartige Ansicht von Nicholson und Furnivall unterstützt. Aber es ist keineswegs gelungen, etwas Entscheidendes anzuführen, das uns abhalten könnte, mit Ben Jonsons Bewunderer Gifford und seinem unparteiischen Kritiker John Symonds, die Repliken als auf Shakespeare gemünzt anzulegen. Es kann doch nichts nützen, die Stelle in *Returne from Pernassus* über das dem Ben Jonson von Shakespeare ein-

gegebene Purgativ immer wieder als Beweis dafür anzuführen, daß damals eine offene Fehde zwischen ihnen bestanden habe, wenn faktisch kein Zeugnis von irgend einer Shakespeariſchen Erwiderung vorliegt; und gerade die Art und Weiſe, wie es hier im Stücke betont wird, daß Horaz als Dichter einem berühmten und beliebten Berufsgeſen gegenüber nicht neidiſch ſei, macht es unwahrſcheinlich, daß die Lobreden ausschließlich dem wirklichen Vergil gelten ſollten, auf den ſie obendrein ſo unvollſtändig paſſen. Auch braucht man keineswegs jedes dieſer lobpreisenden Worte als unvorbehalten auf Shakespeare gemünzt zu betrachten; die Reden ſind abſichtlich derart unbeſtimmt gehalten, daß ſie zu gleich auf den Dichter des Altertums hinweiſen und an den zeitgenöſſiſchen Dichter erinnern; aber aus dem Nebel der Charakteriſtik ſondern ſich doch einzelne Umriſſe aus, und die aus ihnen geformte Phhyſiognomie, die Phhyſiognomie des großen, nicht an Büchergelehrſamkeit, ſondern an Lebensweisheit reichen Lehrers, der für alle irdiſchen Verhältniſſe tange und deſſen Poeſie ſo lebendig ſei, daß ſie im Laufe der Zeiten noch an Lebenskraft gewinnen werde — das iſt eine Phhyſiognomie, die wir kennen und wiedererkennen, die Phhyſiognomie des Genies mit dem großen Blick unter der hohen Glage.

Ben Jonſons Sejanus (1603), der nur zwei Jahre nach *The Poetaster* erſchien, iſt eine hiſtoriſche Tragödie aus der Zeit des Tiberius, worin der Dichter ohne Anſpielungen auf Perſönlichkeiten ſeines Zeitalters nur die Verhältniſſe und Sitten des römischen Hofes ſchildern will. Er ſchildert ſie jedoch als Archäolog und Moralift und inſofern mit einem von dem Shakespeareiſchen ſehr verſchiedenen Verfahren. Er legt nicht nur eine ſolide Kenntnis der damaligen Lebensformen an den Tag, ſondern er dringt durch die Formen in den Geiſt des Zeitalters ein; und er iſt ſicherlich von einer rein moraliſchen Entrüſtung gegen die verdorbene und unternehmende Hauptperſon ſeiner Tragödie beſeelt; aber dieſe Entrüſtung ſchließt nicht aus, daß er durch ſinnreiche, ja genial ausgeführte Einzelſzenen ein ruhiges Bild von dieſer Geſtalt in ihrer Stellung zu den Umgebungen zu zeichnen vermag. Von innen heraus wie Shakespeare erklärt Jonſon einen ſolchen gewiſſenloſen und kühnen Mann allerdings nicht, aber er zeigt, welche Verhältniſſe ihn erzeugt haben und wie er wirkt.

Der Unterschied zwischen der Ausführung des Bildes bei Jonson und bei Shakespeare liegt nicht darin, daß jener mit pedantischer Genauigkeit die Anachronismen vermied, von denen es in Julius Cäsar wimmelt. In Sejanus wie in Cäsar wird von Uhren gesprochen.*) Aber ab und zu entwirft Ben ein Zeitbild aus dem römischen Altertum so durchgeführt, wie man es nur auf einem Gemälde von Alma Tadema oder in einem Roman von Gustave Flaubert antrifft. Wenn er z. B. (V, 4) Gottesdienst und Opferung in Sejans Hauskapelle schildert, so ist jede Einzelheit des Zeremoniells korrekt: Der Priester (flamen) spricht, nachdem alle Profanen durch den Herold fortgewiesen sind und die liturgische Musik durch Horn- und Flötenspieler ausgeführt ist, die Formel, sie kämen mit reinen Händen, reinen Kleidern und reinem Sinn; seine Diener fallen mit ergänzenden Wendungen ein, und unter erneutem Blasen nimmt er mit seinem Finger Honig vom Altar, kostet ihn und teilt davon an die übrigen aus; ebenso verfährt er mit der Milch in dem Tongefäß und besprengt darauf den Altar mit der Milch, zündet Weihrauch an, geht mit der Räucherpfanne um den Altar, und während Mohnblumen hineingelegt werden, stellt er die Pfanne auf den Altar. Nur zur Bestätigung dieser wenigen Angaben stehen unter der Seite nicht weniger als dreizehn Anmerkungen, welche die Quellen aus den verschiedenen römischen Schriftstellern anführen. Das ganze Stück hat zweihunderteinundneunzig solcher Anmerkungen. Hier ist der Apparat in Bewegung gesetzt als Einleitung zu einer Szene, in welcher „Mutter Fortuna“, der geopfert wird, ihr Haupt von Sejan abwendet und dadurch seinen Fall verkündigt, worauf dieser in seiner Wut die Bildsäule und den Altar umstürzt.

Eine andere mit ebensoviel Gelehrsamkeit aufgebaute, aber weit vorzüglichere und bedeutendere Szene ist die, welche den zweiten Aufzug einleitet. Livias Arzt Endemus, den Sejan überredet hat, ihm eine Zusammenkunft mit der Prinzessin zu verschaffen und außerdem ein kräftiges Gift für ihren Mann zu brauen, beantwortet hier — während er seiner Herrscherin beim Schminken ihrer Wangen behilflich ist und ihr wirksame Zahnpulver und ausgezeichnete Pomaden empfiehlt, welche die Haut weich und sanft

*) Observe him as his watch observes his clock. Sejanus I, 1.

machen, — ihre hingeworfenen Fragen, wer Drusus den Trank bringen und ihn dazu bewegen solle, diesen einzunehmen. Auch hier glänzt Ben Jonson durch seine Detailkenntnis. Wenn Eudemus beobachtet, daß die Bleiweißschminke auf Livias Wangen in der Sonne verblichen sei, so bringt Ben in einer Anmerkung die Stelle aus einem Epigramm von Martial, woraus hervorgeht, daß diese Schminke durch die Wärme leide. Hier jedoch gehen alle diese Einzelheiten in den Gesamteindruck von der Kälte auf, womit der bevorstehende Mord unter der Beschäftigung mit Toilettengeheimnissen, die den Urheber des Mordes fesseln können, leidenschaftslos und geschäftlich angeordnet wird.

Ben Jonson besitzt den unerschrockenen Blick und den kräftigen Pessimismus, der es ermöglicht, römische Frechheit und Raubtierwildheit unter den ersten Kaisern ohne Beschönigung und ohne Deklamation zu veranschaulichen. Zwar kann er eine Art Chor von ehrenwerten Römern nicht entbehren, aber sie drücken sich in der Regel fernig und ohne Breite aus; und er hat gesunden Sinn und historischen Sinn genug, seine Schurken und Kurtisanen niemals bereuen zu lassen.

Ab und zu erreicht er hier dieselbe Höhe wie Shakespeare. Wo Sejan anfangs mit scherzhaftem Geplauder, dann mit halben Worten an Eudemus herantritt, seine Bekanntschaft macht und ihn für sich gewinnt; wo dieser mit kluger Servilität zeigt, daß er die verschleierten Andeutungen des anderen versteht, und ohne irgend ein anstößiges Wort sich als Kuppler und Mörder anbietet, da steht Jonson nicht hinter der Szene in Shakespeares König Johann zurück, in welcher der König Hubert ersucht, Arthur zu ermorden, und dessen Versprechen erhält.

Am vorzüglichsten ist jedoch die zehnte Szene des fünften Aufzugs. Der Senat ist im Apollotempel versammelt, um die Botschaft des auf Caprera wohnenden Tiberius anzuhören. Der erste Brief, der vorgelesen wird, überträgt dem Sejanus mit ehrenvollen Worten die Würde und Macht eines Tribunen, und der Senat jubelt dem Gefeierten entgegen. Dann wird der zweite Brief verlesen. Dieser ist wunderbarlich geschraubt, beginnt mit allgemeinen und heuchlerischen politischen Betrachtungen, kommt dann auch auf Sejanus zu sprechen und betont mit einem gewissen Nachdruck zum allgemeinen Erstaunen seine geringe Herkunft und

die seltene Machtstufe, die er erreicht hat. Schon ist man aufgeschreckt; da wird dieser Eindruck durch neue, schmeichelhafte Wendungen ausgemerzt. Dann werden mit einer gewissen behaglichen Langsamkeit die ungünstigen Ansichten und Urtheile über den Günstling angeführt; dann mit einigem Nachdruck widerlegt; dann wieder erwähnt, und diesmal auf eine dem Sejanus ausgesprochen feindliche Weise.

In demselben Augenblick weichen die Senatoren, die sich um Sejanus geschart hatten, von seinem Platz zurück und lassen während der ferneren Vorlesung einen offenen Raum um ihn entstehen, bis Laco mit der Wache eintritt, um den bisher Allmächtigen gefangen zu nehmen und hinauszuführen. — Das einzige Seitenstück zu dieser Vorlesung des Briefes und dem dadurch hervorgerufenen Umschlag im Benehmen der hündischen Senatoren ist die Rede des Antonius auf Cäsar und der dadurch bewirkte Umschlag in der Anschauungsweise und Stimmung des römischen Pöbels. Die Szene bei Shakespeare ist frischer hingeworfen und strahlt vor Humor; die Szene bei Jonson ist mit finsterner Energie ausgearbeitet und mit der Bitterkeit des Moralisten durchgeführt. Aber sowohl beim Moralisten wie beim Poeten lebt das alte Rom in der dramatischen Bewegung dieser Szenen.

Jonsons viel späterer *Catiline*, der 1611 erschien und Pembroke gewidmet war, steht, obgleich nach denselben Prinzipien ausgeführt, als ganzes hinter Sejanus zurück, ladet aber insofern mehr zu einem Vergleich mit Shakespeares *Julius Cäsar* ein, als das Stück in demselben Zeitraume spielt und Cäsar selbst darin auftritt. Die Tragödie hat einen zweiten Aufzug, der in seiner Art meisterlich ist. Sobald Jonson hier zur eigentlichen politischen Haupt- und Staatsaktion gelangt, schreibt er unendliche Reden von Cicero ab und wird unerträglich langweilig; solange er sich aber an die Schilderung der Sitten hält und ein Zeitbild ganz unpathetischer Art geben will (wie in seinen Komödien), zeigt er sich angetan mit seiner ganzen Stärke.

Dieser zweite Aufzug spielt sich bei Fulvia ab, jener Kurtisane, die nach Sallusts Bericht das Geheimnis der Verschworenen an Cicero verriet. Ihr ganzes Interieur wirkt unbedingt glaubwürdig. Zuerst weist sie einen aufdringlichen Freund und Beschützer, Catilinas Bundesgenossen Curius, mit rücksichtsloser Kälte ab, als

dieser aber schließlich in Zorn gerät und sich mit der Drohung entfernt, daß sie ihr Benehmen bereuen werde, wenn sie ihres Antheils an der den andern zufallenden ungeheuren Beute verlustig gehe, ruft sie ihn neugierig und gespannt zurück, wird plötzlich entgegenkommend, ja einschmeichelnd und entreißt ihm sein Geheimnis, das sich, wie ihr schnell einleuchtet, bei Cicero zu Geld machen läßt; auf dieses Geld kann sie mit viel größerer Sicherheit rechnen als auf die bei einer allgemeinen Umwälzung ihr zufallende Summe. Ihr Besuch bei Cicero und das klug entgegenkommende Verhör, das dieser zuerst mit ihr, dann mit ihrem Geliebten anstellt, den er holen läßt und in seinen Spion verwandelt, verdient das höchste Lob. Diese Szenen enthalten einen Kraftauszug des in Sallusts Catilina und in Ciceros Reden und Briefen enthaltenen Geistes. Cicero steht hier hoch über dem Cicero Shakespeares, der im Drama nur einige wenige Repliken hat. Cäsar dagegen ist auch bei Ben Jonson durchaus zu kurz gekommen. Der Dichter hat augenscheinlich durch die Art und Weise, wie er sowohl Cäsar als auch Cicero aufgefaßt hat, Sallust gegenüber eine gewisse Selbständigkeit an den Tag legen wollen. Sallust, dem Jonson sonst in den Grundzügen folgt, ist gegen Cicero feindlich gesinnt, während er Cäsar verteidigt. Schon als Vertreter der Literatur hatte Cicero in dem braven Ben einen geschworenen Bewunderer, und von Cäsar hat Ben nur den Eindruck bekommen, daß er, ein kalter und schlauer Mann, Catilina zwar zur Förderung seiner Ziele zu gebrauchen suchte und sich mit ihm einließ, ihn jedoch verleugnete, sobald die Sache schief ging, und zu einflußreich war, um nicht nach Bewältigung der Verschworenen von Cicero geschont zu werden. Auch das männliche Herz Jonsons hat der große Cajus Julius also nicht zu rühren vermocht. Er erscheint bei ihm äußerst unsympathisch und zwar so, daß nicht eine Äußerung, nicht ein Wort seine zukünftige Größe ahnen läßt.

Wahrscheinlich hat auch Jonson kein tieferes Gefühl für diese Größe gehabt. Eigentümlich genug stehen die Gelehrten und Dichter der Renaissance, insofern sie in dem alten Streite zwischen Cäsar und Pompejus Partei ergreifen, alle ohne Ausnahme auf Pompejus' Seite. Ja noch im 17. Jahrhundert in Frankreich waren unter einer Alleinherrschaft, die unbedingt war als die Cäsars, die

Männer, welche die Geschichte des Altertums kannten und sich übrigens in Königstreue und Königsverehrung überboten, einstimmig Cäsars Gegner. So sonderbar es klingt, erst in unserem Jahrhundert, einem gegen die unumschränkte Gewalt ungünstig gestimmten Zeitalter, wo die Demokratie immer größere Fortschritte gemacht hat, ist Cäsars Genie in seinem ganzen Umfang gewürdigt und sein Verdienst um die Menschheit völlig verstanden worden.

Das persönliche Verhältnis zwischen Ben Jonson und Shakespeare ist noch heutzutage nicht aufgeklärt; lange hat man es für unbedingt schlecht gehalten, indem man aus verschiedenen Ursachen keinen Zweifel daran hegte, daß Ben Jonson, solange sein großer Nebenbuhler lebte, diesen unausgesetzt mit seinem Neid verfolgt hätte; später haben die Bewunderer Ben Jonsons leidenschaftlich die Ansicht verfochten, daß man ihm in dieser Beziehung blutiges Unrecht zugefügt habe. Soweit man es heutzutage beurteilen kann, hat Ben Jonson Shakespeares große Vorzüge aufrichtig anerkannt und bewundert, gleichzeitig aber einen nie ganz überwundenen Groll darüber empfunden, Shakespeare als Dramatiker in so viel höherem Grade beliebt zu sehen, und er hat — was ja nur natürlich und unschuldig war — seine eigene Kunstrichtung als wahrer und wertvoller betrachtet.

In der Vorrede zu *Sejanus* (Ausgabe von 1605) gebraucht Ben Jonson eine Wendung, von der man lange Zeit glaubte, daß sie Shakespeare gelte, da das Stück von der Shakespeare'schen Truppe aufgeführt ist und er selbst darin mitspielte. Ben Jonson schreibt: „Schließlich will ich euch davon benachrichtigen, daß dieses Buch nicht gänzlich dasselbe Stück ist, das auf der öffentlichen Bühne aufgeführt wurde; denn daran hatte eine andere Feder bedeutenden Anteil; statt dessen habe ich es vorgezogen, schwächere (und ohne Zweifel weniger gefallende) Partien von mir selbst hineinzusetzen, um nicht durch meine unerlaubte Bemächtigung einen so glücklichen Genius seines Rechtes zu berauben.“ Besonders der Ausdruck *so happy a genius* hat im Verein mit den übrigen Umständen den Gedanken auf Shakespeare gelenkt. Indessen hat ein kritischer Artikel Brinsley Nicholson (in *The Academy*, 14 November 1874) es unstreitig sehr wahrscheinlich gemacht, daß nicht Shakespeare, sondern ein sehr untergeordneter Dichter, Samuel Sheppard, gemeint sei. Die starken Artigkeiten in jenem

Passus lassen sich dadurch erklären, daß Jonson seinem ursprünglichen Mitarbeiter eine bedeutende Enttäuschung, beinahe eine Kränkung zufügte, indem er dessen Anteil an der Arbeit und damit auch dessen Namen auf dem Titelblatte ausließ. Und jedenfalls scheint Samuel Sheppard sich dadurch verletzt gefühlt zu haben, da er mehr als vierzig Jahre später in einer Strophe, die formell ein Lobgesang auf Jonson ist, die Ehre seiner Mitarbeiterschaft an Sejanus betont. Wenn Symonds noch im Jahre 1888 in seinem Ben Jonson es trotzdem für das Wahrscheinlichste hält, daß Shakespeare in der Vorrede gemeint sei, so hätte er die sorgfältig begründete Ansicht Nicholsons widerlegen müssen; er erwähnt sie aber mit keinem Worte.*)

Es ist indessen von geringer Bedeutung, ob in einer Vorrede von Jonson eine an Shakespeare gerichtete Artigkeit enthalten sei oder nicht; denn in den warmen Worten und der gemäßigten Kritik seiner Discoveries und in dem begeisterten Lobgedicht, das die erste Folioausgabe einleitet, haben wir Beweise, daß der schwer umgängliche Ben, der bekanntlich Shakespeares letzten frohen Abend mit ihm verbrachte, wenigstens am Schlusse von Shakespeares Leben und nach seinem Tode nur die besten Gefühle für ihn hegte.

Dies schließt ja nicht aus, daß die verschiedene Grundauffassung der Poesie Jonson manchmal zu kleinen, zuweilen recht bissigen Ausfällen gegen das ihm in Shakespeares Wirksamkeit schwach oder verfehlt Erscheinende veranlaßte.

Es ist ungereimt, so wie es geschehen ist, in der Stelle aus The Poetaster, wo das Wappenschild des Crispinus lächerlich gemacht wird, eine Anspielung auf Shakespeare zu erblicken;

*) Es heißt in Sheppards 1646 herausgegebenen Buch The Times Displayed in Six Sestiyads über Jonson:

So His, that Divine Plautus equalled,
Whose Commick vain Menander nere could hit.
Whose tragick sceans shal be with wonder Read
By after ages for unto his wit
My selfe gave personal ayd I dictated
To him when as Sejanus fall he writ,
And yet on earth some foolish sots there bee
That dare make Randolph his Rival in degree.

zweifelloß ist diese Gestalt ausschließlich eine Parikatur Marstons; er selbst zweifelte ja auch keinen Augenblick daran. Sichere und vermutliche Anspielungen auf Shakespeare sind bei Ben Jonson folgende:

Im Prologe zu *Every Man in his Humour*, der bei der Aufführung des Stückes durch die Truppe des Lord Kammerherrn wohl kaum gesprochen wurde, wird nicht nur die Wirklichkeitsdichtung als die wahre Kunst im Gegensatz zu der auf der Shakespeariſchen Bühne herrschenden romantischen aufgestellt, sondern es finden sich darin ganz bestimmte Ausfälle gegen die, welche glauben „durch drei rostige Schwerter und einige ellenlange Worte die langwierige Fehde zwischen York und Lancaster wiedergeben zu können,“ und eine recht verletzende Kritik der Arbeiten aller anderen Dramatiker. Diese schildern nur Ungeheuer, Ben dagegen Menschen. *)

Von dem vermutlichen, jedenfalls erst später zugefügten Ausfall gegen Was ihr wollt in *Every Man out of his Humour* (III, 1) ist schon die Rede gewesen (Siehe 1. Teil, S. 296). Derſelbe ist höchſt unſchuldiger Natur.

Viel Wesens hat man aus der bekannten Stelle in *Volpone* (III, 2) gemacht, wo Lady Politick Would=Be die Wendung gebraucht: „Unsere englischen Schriftsteller werden bald ebenſoviel vom Pastor Fido ſtehlen als von Montaigne (Montagnié).“ Man hat diese Beschuldigung wegen Diebstahls bald auf die bekannte Stelle im Sturm bezogen, wo Shakespeare sich einige Zeilen aus Montaignes Essays aneignete, bald auf Hamlet, der überhaupt gewisse Berührungspunkte mit dem französischen Philosophen hat. Aber Der Sturm ist unzweifelhaft weit später gedichtet als Volpone und Hamlets Verhältnis zu Montaigne ist nicht derart, daß füglich von einer Beschuldigung wegen Diebstahls die Rede sein konnte. Jonson scheint also hier unschuldig des Neides angeklagt worden zu sein.

*) . . . or, with three rusty swords
And help of some few foot and half-foot words
Fight over Yorks and Lancasters long jars
.
. . . there's hope left then,
You, that have so graced monsters, may like men.

Wenn Jakob Feis (Shakespeare and Montaigne, S. 183) in Nanos Lied über den Hermaphroditen Androgyne einen schamlosen Ausfall gegen Shakespeare hat erblicken wollen, bloß weil die Namen Pythagoras und Euphorbus hier (Volpone I, 1) wie in der bekannten Äußerung von Meres über Shakespeare vorkommen, so ist diese Beschuldigung aus der Luft gegriffen. Fast ebenso ungereimt ist es von Feis, an der Stelle in Jonsons, Marstons und Chapmans Eastward Hoe (III, 2), wo ein paar gleichgültige Anspielungen auf Hamlet eingeflochten sind, eine obsköne Befudelung von Ophelias Gestalt finden zu wollen.

In Wirklichkeit bleiben nur ein paar Stellen in Barthelme Fair aus dem Jahre 1614 übrig. Wir haben schon gesehen, daß in der eingelegten Puppenkomödie Eine wahre Freundschaftsprobe möglicherweise mit dem Inhalt der Sonette derber Kurzweil getrieben wird. In der Einleitung findet sich zweifellos ein Ausfall sowohl gegen den Sturm als auch gegen das Wintermärchen, deren lustige Poesie der gröbere Ben Jonson nicht zu schätzen vermochte. Weder Kaliban noch das Zauberwesen im Sturm habe ihm gefallen, und im Wintermärchen wie in Perikles hat es seinen klassischen Sinn und seine aristotelischen Theorien verletzt, daß diese Schauspiele einen Zeitraum von ungefähr zwanzig Jahren umfassen, und daß Wesen, die in dem einen Aufzuge noch im zartesten Kindesalter standen, in folgenden als erwachsene Jungfrauen auftreten.*)

Aber über diesen kleinen Beschränktheiten und Unverträglichkeiten darf man nicht vergessen, daß es Ben Jonson ist, der die folgenden starken und leidenschaftlichen Ausdrücke niedergeschrieben hat: Süßer Schwan von Avon! Du Seele des Zeitalters! Du Stern unter den Dichtern!

XI.

Mancherlei ist im Jahre 1601 auf Shakespeares Gemüt eingestürzt. In den ersten Monaten des Jahres wird das Urtheil

*) If there be never a servant-monster in the fair, who can help it, he says, nor a nest of antiques? He is loth to make Nature afraid in his plays, like those that beget tales, tempests, and such like drolleries.

über Essex und Southampton gefällt. Zu eben derselben Zeit tritt vielleicht die Krise in Shakespeares Verhältnis zu der schwarzen Dame ein. Anfangs Herbst endlich erleidet Shakespeare einen Verlust, der ihm sehr nahe gegangen ist. Das Begräbnisregister des Stratford Protokolls für das Jahr 1601 enthält folgende Zeile:

Septemb. 8. Mr. Johannes Shakespeare.

Er verlor seinen Vater, seinen frühesten Freund und Beschützer, dessen Ehre und Ansehen ihm so sehr am Herzen gelegen hatte. Sicherlich hatte der Vater mit der in Stratford zurückgelassenen Familie des Sohnes das schöne New Place bewohnt, das vier Jahre vorher Shakespeares Eigentum geworden war; er hatte die kleinen Mädchen Susanne und Judith erzogen; er hatte den kleinen Hamnet während dessen Krankheit pflegen helfen. Nun war er dahin. Der ganze Jugendverkehr mit dem Vater vergegenwärtigte sich ihm aufs neue, und mit den Erinnerungen kamen scharenweise Gedanken, und das Grundverhältnis zwischen Sohn und Vater trat in den Vordergrund seines Seelenlebens; es stellten sich Grübeleien ein über kindliche Liebe und kindliche Ehrfurcht.

In demselben Jahre beginnt Hamlet sich in Shakespeares Phantasie zu formen.

Hamlet ist das Geisteswerk, das den Namen Dänemarks auf der ganzen Erde bekannt gemacht hat. Von allen Dänen gibt es nur einen, der im größten Stil berühmt genannt werden muß; nur einen, der noch heutzutage in Europa, Amerika und Australien, ja in Asien und Afrika, soweit in diesen Erdteilen europäische Kultur verbreitet ist, die Gemüter beschäftigt, und dieser Eine hat nie existiert oder doch nie in der Gestalt, in welcher er Berühmtheit erlangte. Dänemark hat einige Männer von großem Rufe hervorgebracht; Incho Brahe, Thorvaldsen, H. C. Andersen. Aber keiner von ihnen hat den hundertsten Teil von Hamlets Ruf erreicht. Die Hamletliteratur kann sich an Umfang beinahe mit einer der kleineren europäischen, z. B. der Slowakischen, messen.

Wie es amüsant ist, einen Marmorblock allmählich menschliche Gestalt annehmen zu sehen, so ist es interessant zu beobachten, wie der Hamletstoff nach und nach seinen Shakespeareischen Charakter erhält.

Die Sage von Hamlet taucht zuerst bei Sazo Gramatikus auf. Fengo ermordet seinen tapferen Bruder Horvendil und heiratet dessen Witwe Gerutha (Gertrud). Der Sohn Amleth beschließt, sich geisteschwach zu stellen, um so als unschädlich den Nachstellungen Fengos zu entgehen. Um nun zu erkunden, ob er wirklich wahnsinnig sei, sendet man ihm ein schönes Mädchen, die prüfen soll, ob er, wenn sie sich ihm hingebt, das Gepräge des Irzsinnes bewahren könne. Aber Hamlets Milchbruder, der ihn begleitet, verrät ihm den Anschlag; die Jungfrau hegt außerdem alte Liebe zu ihm, und es wird nichts verraten. Hier liegen die Reime zu Ophelia und Horatio.

Über Amleths wahnsinnige Rede wird bemerkt, daß er nicht lügen wollte; er schraubte daher seine Worte so sehr, daß er zwar stets sagte, was er meinte, aber doch dergestalt, daß man darüber nicht ins reine kam, ob er meinte oder wußte, was er sagte — eine Formel, die auf den Tiefsinn des Shakespearischen Hamlet ebenso gut paßt wie auf die naive Rätselsprache des jütländischen Amleth.

Auch Polonius ist hier schon angedeutet; besonders die Szene, wo er Hamlets Gespräch mit der Mutter belauscht. Einer der Freunde des Königs, der mehr eingebildet als klug war (*praesumptione quam solertia abundantior*) schlägt vor, es solle sich jemand in dem Schlafzimmer der Königin verbergen. Amleth jagt ihm sein Schwert durch die Brust und wirft seinen zerstückelten Leichnam den Schweinen vor — wie Hamlet im Drama die Leiche hinaus schleift. Dann klagt Amleth die Mutter an, und seine Rede ist so geformt, daß ein nicht geringer Teil noch bei Shakespeare beibehalten ist:

„Denkst du, Weib, daß diese heuchlerischen Tränen deine Schande abwaschen können, du, die du dich wie eine Meze dem gemeinsten Buben in die Arme geworfen und den Mörder deines Mannes in Blutschande umarmt hast, ja auf die niedrigste Weise den Mann hätschelst und liebkohest, der deinen Sohn vaterlos gemacht hat. Wem gleichst du? Nicht einem Weibe, sondern den unvernünftigen Tieren, die sich ohne Wahl paaren.“

Fengo beschließt nun, daß Amleth in England seinen Tod finden solle, und sendet ihn mit zwei Begleitern dahin, denen Shakespeare bekanntlich die Namen Rosenkranz und Gildenstern gegeben

hat, Namen zweier dänischen Edelleute, die in eben den Jahren Europa miteinander bereist hatten; man hat ihre Namenszüge in einem alten Stammbuch gefunden und sie in Faksimile abgebildet. Diese Begleiter haben Runenstäbe bei sich, deren Runen Amleth verändert, wie Hamlet im Drama die Briefe umschreibt.

Noch ein kleiner Zug ist gleichsam bei Saxo vorbereitet: die Vertauschung der Schwerter. In der Nachszene findet der zurückkehrende Amleth das Gefolge des Königs bei seinem eigenen Leichenmahle versammelt. Er geht mit gezogenem Schwerte umher, und während er dessen Schärfe an den Nägeln prüft, schneidet er sich zuweilen in die Finger. Deshalb nagelt man sein Schwert an die Scheide fest. Als Amleth den Saal in Brand gesteckt hat und hinausgeht, um den König zu ermorden, nimmt er dessen Schwert vom Haken und hinterläßt dafür sein eigenes, das der König dann, ehe er stirbt, vergebens zu ziehen sucht.

Eigentümlich wirkt jetzt, da kein anderer Däne den Namen seines Vaterlandes auf der Erde so weit verbreitet hat, folgende Äußerung von Saxo: „Unvergänglich soll das Andenken des standhaften Jünglings sein, der sich gegen Falschheit mit Torheit waffnete und damit den Glanz himmlisch strahlender Weisheit so wundervoll verbarg . . . Er nötigte die Geschichte, die Frage offen zu lassen, ob sein Heldenmut oder seine Klugheit am größten war.“

Wenn Hamlet in der Tragödie wegen der schnellen Heirat seiner Mutter ausruft: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib!“ so sagt schon Saxo aus derselben Veranlassung: „So geht es mit allen Weibergelöbnissen; sie zerstreuen sich wie die Spreu vor dem Winde und versinken wie die Wogen im Meere; wer will sich aber auch auf ein Weiberherz verlassen, das seine Gesinnung verändert, wie Blumen ihre Blätter verlieren, wie die Jahreszeiten wechseln und wie neue Ereignisse die Spur der vorhergehenden verwischen.“

Saxo sieht in Amleth nicht bloß den Vertreter der Klugheit, sondern auch der körperlichen Kraft. Während Hamlet bei Shakespeare ausdrücklich betont, daß er nicht herkulisch sei („Meines Vaters Bruder, doch ihm so unähnlich, wie ich dem Herkules“), vergleicht Saxo ihn ausdrücklich mit dem Halbgott, der die Stärke bezeichnet: „Und das soll sein Nachruf sein, hätte er sein Leben

glücklich zu Ende leben können, so würden seine herrlichen Anlagen sich in größeren Taten als die von Herkules entfaltet und seine Stirn mit dem Kranze des Halbgottes geschmückt haben.“ Es klingt förmlich, als ob Hamlet bei Shakespeare gegen diese Worte Sazos Einspruch erhöhe.

Um das Jahr 1559 war die Erzählung in Belleforest's *Histoires tragiques* französisch wiedergegeben worden und scheint auf diesem Wege nach England gelangt zu sein, wo sie zu dem nun verschwundenen, jedoch häufig erwähnten, älteren Hamletdrama den Stoff abgab. Daß dies mit Paviers englischer Übersetzung des französischen Werkes als Grundlage ausgeführt wäre, oder daß Shakespeare aus derselben geschöpft habe, ist unbeweisbar, da die älteste uns erhaltene Ausgabe der Übersetzung (abgedruckt in Colliers *Shakespeare's Library*, vol. I, S. 131) aus dem Jahre 1608 stammt und überdies gewisse Einzelheiten enthält (wie der Tauscher hinter der Tapete und Hamlets Ausruf vor der Ermordung des Polonius: Eine Ratte! Eine Ratte!), wovon bei Belleforest keine Spur zu finden ist, und die ebenso gut aus Shakespeares Tragödie stammen können, als dieser sie einer unbekannten, älteren Ausgabe der Novelle entnommen haben kann.

Die früheste uns bekannte Hindeutung auf das alte Hamletdrama ist die oben (siehe 1. Teil, S. 118) angeführte Äußerung von Thomas Nash aus dem Jahre 1589. Im Verein mit den Männern des Lord Admirals spielte im Jahre 1594 die Truppe des Lord Kammerherrn (die Shakespeareische) auf dem Newington Butts Theater unter teilweiser Leitung Henslowes einen Hamlet, worüber dieser unterm 9. Juni in seinem Tagebuche bemerkt hat: „Erhalten für Hamlet . . . VIII sh.“ Dieses Stück muß alt gewesen sein, da Henslowe sonst die Buchstaben ne (new) hinzugefügt haben würde, und die Einnahme muß sehr gering gewesen sein, da sein Anteil (der sich zuweilen auf neun Pfund belief) nur acht Schillinge ausmachte.

Das Hauptinteresse bei diesem älteren Stücke scheint sich um eine hinzugegedichtete Gestalt gesammelt zu haben, um den Geist des Ermordeten und seinen Ausruf: Hamlet, Rache! (Hamlet, Revengel!) — Dieser Ausruf wird nämlich öfters angeführt. Zum ersten Male 1596 in Thomas Lodges *Wits Miserie*, wo vom Verfasser gesagt wird, „er sehe bleich aus wie das Gespenst, das auf

dem Theater so jämmerlich wie ein Austerlweiß geschrien: Hamlet, Rache!“, dann in Dekkers Satiromastix 1602, wo Tucca sagt: „Mein Name ist Hamlet, revenge,“ ferner 1605 in Thomas Smiths „Voiage and Entertainment in Rushia“, endlich 1620 in Samuel Rowlands The Night Raven, wo es jedoch ein ungenaues Zitat aus dem Shakespeareschen Drama zu sein scheint.

Dieses steht am 26. Juli 1602 im Buchhändlerregister verzeichnet unter dem Titel A booke called „the Revenge of Hamlet Prince [of] Denmarke“ as yt was lateli Acted by the Lord Chamberleyne his servantes, also als kürzlich von der Truppe des Lord Kammerherrn aufgeführt.

Wie groß der sofortige Bühnenerfolg des Stückes gewesen ist, erhellt schon daraus, daß der Konkurrent Henslowe bereits am 7. Juli zwanzig Schilling an Chettle auszahlt für „die dänische Tragödie“, augenscheinlich also für eine Auffrischung des älteren Trauerspiels.

Die Herausgabe von Shakespeares Hamlet wurde indessen bis zum Jahre 1603 aufgeschoben. Dann erschien die erste Quartausgabe, zweifellos eine Piratenausgabe, die entweder ganz auf stenographischem Wege oder theils vermittelt der Rollenbücher, theils durch Aufzeichnungen nach dem Gedächtnis entstanden sein muß. Obgleich diese Ausgabe ersichtlich nur einen verhandelten und verdorbenen Text enthält, lassen sich ihre Abweichungen von der sorgfältigen Quartausgabe des folgenden Jahres, die im wesentlichen mit dem in der ersten Folioausgabe befindlichen Text der Tragödie übereinstimmt, dennoch nicht allein durch die Mißverständnisse oder Nachlässigkeiten des Kopisten oder des Stenographen erklären. Dazu sind die Verschiedenheiten zu groß. Man hat hier augenscheinlich Shakespeares ersten Entwurf zum Drama vor sich, wenn auch in einer höchst mangelhaften Form, und soweit man es unterscheiden kann, hält dieser erste Entwurf sich bedeutend näher an das ältere Hamletdrama, auf Grund dessen Shakespeare sein Werk schuf, als der endgültige Text. Hier und da kann man nach einer unsicheren Mutmaßung sogar die Szenen des alten Schauspiels unter den Shakespearischen und Proben von dessen Stil in dem seinen verspüren. Recht bezeichnend ist es auch, daß die erste Quartausgabe mehr gereimte Stellen enthält als die zweite.

Was bei der Ausgabe von 1603 am meisten in die Augen springt, ist eine Szene zwischen Horatio und der Königin, worin er ihr die vereitelten Mordpläne des Königs gegen Hamlet während dessen Reise in England mitteilt; diese Szene soll die Königin von aller Mitschuld an dem Verbrechen des Königs rein waschen, ein Bestreben, das man auch anderswo in der ersten Ausgabe wittern kann und das eine Erbschaft aus dem älteren Trauerspiel zu sein scheint. Soweit man es beurteilen kann, hat Horatio darin überhaupt eine hervorragendere Rolle gespielt; Hamlets Wahnsinn ist wilder gewesen; Polonius hat dort wahrscheinlich den Namen Corambis getragen, der in der Ausgabe von 1603 vor seinen Repliken stehen geblieben ist. Wie schon erwähnt, hat Shakespeare endlich die wichtige Rolle des Geistes, die weder in der Sage noch in der Novelle angedeutet war, dieser älteren Tragödie über Hamlet entnommen. Daß letztere der von Cohn veröffentlichten deutschen Tragödie *Der bestrafte Brudermord* (eine Handschrift aus dem Jahre 1710) zugrunde gelegen haben sollte, ist eine nicht zu beweisende Behauptung.

Schlagen wir in der älteren dramatischen Literatur Englands nach, so finden wir, daß der Verfasser des alten Hamletdramas aller Wahrscheinlichkeit nach wiederum in Ryds *Spanischer Tragödie* seine Inspiration gesucht hat, die nach Andeutungen in Jonsons *Cynthia's Revels* und Bartholomew Fair um das Jahr 1584 gedichtet sein muß, und die ja zu den Schauspielen gehörte, welche zu jener Zeit die größte Anziehungskraft auf das Publikum der verschiedenen Theater ausübten. Noch im Jahre 1632 behauptet Brynne in seinem *Histriomastix*, daß eine Frau auf dem Sterbebette, statt in der Religion Trost zu suchen, ausgerufen habe: „Hieronimo! Hieronimo! Könnte ich doch noch einmal Hieronimo spielen sehen!“ Die Tragödie wird nach Vorbildern bei Seneca dadurch eröffnet, daß der Geist des Ermordeten umgeht und Rache fordert. Der Geist in Shakespeares Hamlet stammt also in direkter Linie von dem Geiste des Tantalus in Senecas *Thyestes* und von dem Geiste des Thyestes in Senecas *Agamemnon* ab. Hieronimo, der aus Trauer über den Verlust seines Sohnes wahnsinnig geworden ist, spricht sich gegenüber dem Schurken des Stückes in einer ironischen, halb verrückten Form über die ihn verzehrende Qual aus:

Lorenzo

Nun denn, Hieronimo, steh' ich zu Dienst.

Hieronimo

Wie, Ihr, mein Herr?

Für größte Ehre spar' ich Eure Gunst
'ne Kleinigkeit ist's, Herr, 'ne Kleinigkeit.

Lorenzo

Wenngleich, Hieronimo, so teilst mir's mit.

Hieronimo

In Wahrheit, Herr, es ist ein bloßes Nichts,

.
So was wie Mord von einem Sohn,
Ein bloßes Nichts, mein Herr.

Das sind Wendungen, die Hamlets Gespräch mit dem Könige vorzubereiten scheinen. Nur ist Hieronimus wirklich wahnsinnig, wiewohl er auf ähnliche Weise wie Hamlet von seinem Wahnsinn spricht oder vielmehr seinen Wahnsinn leugnet. *)

Ab und zu, freilich besonders in den Zusätzen Ben Jonsons, finden sich Äußerungen, die gewissen Stellen in Hamlet sehr nahe kommen. Ein Maler, der auch seinen Sohn verloren hat, sagt zu Hieronimo:

Ja! Keiner, Herr, hatt' seinen Sohn so lieb.

Hieronimo

Keiner wie du? — Das ist 'ne Lüge
So riesig wie das All. Ich hatt' nen Sohn,
Deß kleinstes, unschätzbarstes Haar ein Tausend
Von deinen Söhnen aufzog, und er ward
Ermordet.

So sagt Hamlet zu Laertes:

Ich liebt' Ophelia; vierzigtausend Brüder
Mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht.

*) Villain, thou liest, and thou dost naught
But tell me, I am mad: thou liest, I am not mad,
I know thee to be Pedro, and he Jacques
I'll prove it to thee; and were I mad, how could I?

Immer wieder verschiebt Hieronimo wie Hamlet seine Rache. „Da nicht jede Zeit zur Rache paßt,“ sagt er, „so will ich trotz meiner Rastlosigkeit rasten und trotz meiner Unruhe Ruhe heucheln. Es soll nicht scheinen, als wüßte ich ihre Schandtat, und so soll meine Einfalt sie glauben machen, daß ich in meiner Unwissenheit alles gehen lassen wolle.“ Er beschließt zuletzt, als Mittel für seine Rache ein Schauspiel aufführen zu lassen, er wählt Ryds eigenes Drama Soliman und Perseda, und während der Aufführung werden die Schuldigen, die Inhaber der Hauptrollen, wirklich und nicht bloß zum Schein ermordet.

So roh und naiv das ganze Stück auch ist, im Stile mehr mit Titus Andronicus als mit irgend einer anderen Arbeit Shakespeares verwandt, so hat doch die spanische Tragödie mit dem älteren Hamletdrama als Zwischenglied für Shakespeares Hamlet als Unterbau Bedeutung gehabt.

Ob wir auf den tieferen Inhalt dieses Hauptwerkes eingehen, müssen wir noch untersuchen, welche Anknüpfungspunkte der Dichter bei seinen Zeitgenossen fand.

Wir haben schon früher den Eindruck berührt, den die Essex'sche Familientragödie auf Shakespeare machen mußte, als er in der ersten Jugend stand und noch in Stratford lebte. Ganz England sprach von dem Skandal, daß der Graf von Leicester, gegen den man allgemein den Verdacht hegte, Lord Essex durch Gift auf die Seite geschafft zu haben, gleich nach dessen Tode die Witwe, Lady Lettice, geheiratet hatte. Niemand bezweifelte, daß er schon bei Lebzeiten des Mannes in ein Verhältnis zu ihr getreten sei. Nicht wenig im Charakter des Königs Claudius deutet darauf hin, daß Shakespeare hier Lord Leicester als Modell benutzt habe; Claudius hat den Ehrgeiz, die Sinnlichkeit, das angenehme, entgegenkommende Wesen, die kluge Falschheit, die vollständige Gewissenlosigkeit mit Leicester gemein. Dagegen ist es eine ganz ungereimte Annahme, daß Shakespeare, wie Hermann Conrad (Preuß. Jahrbücher, Febr. 1895) vermutet, Essex als Modell zu Hamlet selbst vor Augen gehabt haben sollte.

Fast ebenso wie die Essex-Leicestersche Katastrophe gehörte die entsprechende Begebenheit in dem schottischen Königshause dem Zeitalter Shakespeares an. Lord Darnley, der zweite Gemahl Maria Stuarts, der den Titel „König von Schottland“ führte,

wurde 1567 von dem Geliebten der Königin, dem kühnen und gewissenlosen Bothwell, ums Leben gebracht, und Maria heiratete ihn gleich darauf. Die Zeitgenossen zweifelten nicht an Marias Mitschuld am Morde, und der Sohn James sah in seinem Stiefvater und seiner Mutter die Mörder seines Vaters. Im schottischen Aufstande zeigten die Anführer der gefangenen Königin eine Fahne, auf welcher Darnleys Leiche und daneben ihr Sohn, der auf seinen Knien den Himmel um Rache anrief, abgebildet waren. Darnley war wie der König in Hamlet ein außergewöhnlich schöner, Bothwell ein außergewöhnlich häßlicher Mann.

James wurde von den Feinden seiner Mutter erzogen und schwankte vor und nach ihrem Tode stets zwischen den Anhängern der Mutter, die deren gesetzliche Rechte verteidigt, und ihren Gegnern, die sie vertrieben und ihn selbst auf den Thron gesetzt hatten. Zwar versuchte er seiner Zeit Elisabeth milder gegen seine Mutter zu stimmen, unternahm jedoch nichts, um ihren Tod zu rächen. Sein Charakter war unentschlossen. Er war sehr kenntnisreich und — was Hamlet am fernsten liegt — ein abergläubischer Pedant; wie Hamlet liebte er aber Künste und Wissenschaften und nahm sich ganz besonders der Schauspielkunst an. Von 1599—1601 hatte er, wie es scheint, einen Teil der Truppe, der Shakespeare angehörte, bei sich in Schottland; ob Shakespeare selbst damals Schottland besuchte, ist ungewiß. Sicher ist dagegen, daß Shakespeare, als James 1603 nach Elisabeths Tod seinen Einzug in London hielt, mit Burbage und einigen wenigen der besten Schauspieler sich im Gefolge des Königs befand, und von nun an hieß die Truppe „Seiner Majestät des Königs Diener“.

Obgleich es in all diesem nicht an Parallelen zu Hamlets Lebensumständen gebricht, so wäre doch die Annahme, James habe geradezu das Modell zu Hamlet abgegeben, selbstverständlich ebenso barock wie die oben erwähnte Vermutung bezüglich Essex'. Nichts konnte zu jener Zeit dümmere und geschmackloser sein, als den vermutlichen Thronerben oder den neuen König an die traurigen Verhältnisse erinnern zu wollen, unter denen er aufgewachsen war. Dies schließt indessen ja nicht aus, daß die zeitgenössische Geschichte Shakespeare mit gewissen äußeren Elementen versehen hat, die in den Augenblicken der dichterischen Erzeugung zu dem Bilde

zusammenfloßen, welches von der schöpferischen Kraft in seinem Innern daraus geformt wurde.

Unter diesem Gesichtspunkt muß man auch das große Material betrachten, das wohlmeinende Forscher in dem allzu naiven Glauben herbeischaffen, hierin die Steine gefunden zu haben, aus denen Shakespeare sein dramatisches Gebäude zusammenfügte. Man verwechselt die Möglichkeit, daß der Dichter irgend einen ihm selbst unbewußten Impuls zu Einzelheiten des Werkes empfangen habe, damit, daß er eine Umdichtung bestimmter, historischer Begebenheiten vor Augen gehabt. Auf solche Weise, wie sie diese Forscher vermuten, entsteht sicherlich kein Dichtwerk, vor allen Dingen kein Dichtwerk wie Hamlet; es keimt im Innern, entspringt einem übermächtigen Gefühl im Gemüte des Erzeugers und assimiliert während seines Wachstums die Eindrücke von außen her.

Hier ein paar Ereignisse, die Shakespeare während der Ausarbeitung seines Dramas möglicherweise beschäftigt haben, und auf die Karl Silberschlag seiner Zeit, doch mit sehr viel Ungenauigkeiten und Irrtümern, aufmerksam gemacht hat.*)

Im Jahre 1600 hatte Alexander Ruthven, Laird of Gowrie, eine Verschwörung gegen James angestiftet. Der König hatte Ruthvens Großvater 1584 als Empörer hinrichten lassen, und die Güter des Sohnes waren eingezogen worden, während er in Frankreich und Italien lebte, wurden ihm indessen schon 1586 zurückgegeben. Dieser Sohn starb jung, und ihm folgte als Earl of Gowrie wiederum sein Sohn John. Im August 1600, als James auf die Bitten der Brüder Ruthven sich zu einem Besuche ihres Schlosses hatte verlocken lassen, führte John Ruthven den König in ein abgelegenes Turmzimmer, teilte ihm hier mit, daß er den Tod seines Großvaters rächen wolle, und faßte James an der Gurgel. Es gelang dem König, Hilfe herbeizurufen, worauf er seinen Feind niederstoßen ließ.

Silberschlag verwechselt den Vater mit dem Großvater und erzählt, ein treuer Diener Rhynd habe dem Sohne im Ausland Unterstützung von den Vasallen des Vaters gebracht. Schon 1586 war indessen der Besitz des Earldom der Familie wiedergegeben

*) Shakespeares Hamlet, seine Quellen und politischen Beziehungen. Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, Band XII, Seite 261—290.

worden, und erst 1594, während John Ruthven in Padua studierte, hatte er einen tutor Namens Rhynd. Silberschlag meint völlig irrtümlich, daß Laird in der englischen Aussprache Laertes gleiche, daß Rhynd Ähnlichkeit habe mit Reynaldo, der in der älteren Ausgabe von Hamlet Montano heißt. Er macht ferner darauf aufmerksam, daß Laertes in Ophelias Grab den Hamlet, ebenso wie Ruthven den König, an der Gurgel fasse. Denn auch mit Ophelias Schicksal findet er in dieser Begebenheit eine Analogie. Die Braut des Laird von Gowrie, Anne Mary Douglas, hatte während ihres Aufenthaltes am schottischen Hofe in so hohem Grade die Gunst des Königs bejessen, daß der Glaube entstand, James sei in sie verliebt. Durch den Tod des Laird wurde sie so erschüttert, daß sie unmittelbar nach dem Empfang der Botschaft wahnsinnig wurde und in diesem Zustande wenige Wochen nachher starb.

Wie man sieht, ist eine sehr schwache Möglichkeit vorhanden, daß diese kürzlich eingetretene Begebenheit Shakespeare vorgezeichnet haben kann, während seine Phantasie die anmutige Gestalt Ophelias bildete.

XII.

Eindrücke philosophischer, halbwissenschaftlicher Art trugen im Verein mit den novellistischen, dramaturgischen und historischen zur Gestaltung des Hamletdramas bei. Hamlet ist Shakespeares tiefstinnigstes, gedankenreichstes Schauspiel; es weht uns daraus ein philosophischer Hauch entgegen, und es hat deshalb nahe gelegen zu untersuchen, welche Einflüsse die Grübeleien über Leben und Tod und über die Geheimnisse des Daseins hervorgerufen haben mögen.

Mehrere Forscher wie Tschischwitz und König haben zu beweisen versucht, Giordano Bruno habe einen überwiegenden Einfluß auf Shakespeare ausgeübt.*). Einzelheiten wie der an Claudius gerichtete satirische Ausfall auf den toten Polonius (IV, 3), worin Hamlet auf einen Kreislauf in der Natur hinweist, leiteten den Gedanken auf den italienischen Denker. Zuweilen glaubte man geradezu Übereinstimmung zwischen seinen und Hamlets Wendungen

*) Tschischwitz: Shakespeareforschungen. — König: Shakespeare-jahrbuch XI.

zu verspüren, so in Äußerungen des Determinismus. Bruno sagt an einer Stelle, wo er die Notwendigkeit betont, die alles herbeiführt: „Wie auch die mir bestimmte Abendzeit sein mag, wo die Veränderung eintritt, so warte ich auf den Tag, ich, der ich mich in Nacht befinde; aber die, welche im Tageslichte sind, erwartet die Nacht. Alles was ist, ist entweder hier oder da, nah oder fern, jetzt oder später, gleichzeitig oder nacheinander.“ Auf ähnliche Weise sagt Hamlet (V, 2): „Es waltet eine besondere Vorsehung über dem Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal. In Bereitschaft sein, ist alles.“ Bruno sagt: „Unbedingt gesehen ist nichts unvollkommen oder böse; bloß im Verhältnis zu etwas anderem scheint es so, und was böse ist für den einen, ist für den andern gut.“ Hamlet sagt (II, 2): „Denn an sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu.“

Als die Aufmerksamkeit einmal auf Giordano Bruno hingelenkt worden war, durchforschte man bald nicht nur seine philosophischen und populären Schriften, sondern sogar seine Schauspiele, um Vorbilder für Shakespeare zu suchen, und es gelang, Parallelen und Ähnlichkeiten zu finden, die zwar an sich äußerst schwach und unbedeutend waren, die man aber nicht für zufällig halten wollte, weil man ja wußte, daß Giordano Bruno sich zur Zeit Shakespeares in England aufgehalten und mit den hervorragendsten Männern verkehrt hatte. Sobald man sich aber auf eine genauere und mehrseitigere Untersuchung dieser Verhältnisse einließ, schrumpfte die Wahrscheinlichkeit einer Beeinflussung beinahe zu nichts zusammen.

Giordano Bruno verweilte von 1583 bis 1585 auf englischem Boden. Er kam von Frankreich, wo er Heinrich III. in der Kalligraphischen Kunst, einer mechanischen, mnemotechnischen Methode zur Lösung aller möglichen wissenschaftlichen Probleme, unterrichtet hatte, mit Empfehlungsbriefen an den französischen Gesandten in London, Mauvissière, in dessen Haus er während seines ganzen Londoner Aufenthaltes als Freund der Familie lebte. Er lernte viele der angesehensten Männer kennen wie Walsingham, Leicester und Burghley sowie Philip Sidney und dessen literarischen Kreis, siedelte aber bald nach Oxford über, um dort die ihm am Herzen

liegenden Lehren vorzutragen und auszubreiten: das Weltssystem des Kopernikus im Gegensatz zu dem in Oxford gangbaren ptolemäischen, und die Lehre, daß ein und dasselbe Leben alles auf der Erde befeelend durchdringe, Atome und Organismen, Pflanzen, Tiere und Menschen, ja das Weltall. Er entzweite sich mit den Gelehrten von Oxford und machte sie auf eine höhnische Art lächerlich in seinem kurz darauf erschienenen Dialog *La Cena de le Ceneri*, worin er sich überhaupt äußerst herabsetzend über englische Roheit und englische Sitten ausspricht. Der Schmutz der Londoner Straßen und die Sitte, der Reihe nach aus demselben Glas zu trinken, haben z. B. beinahe ebensosehr seinen Unwillen und seine Geringschätzung erregt als die Abweisung des Kopernikus durch die Universitätspedanten.

Shakespeare kann frühestens in dem Jahre nach London gekommen sein, wo Bruno England verließ, und kann also nicht mit ihm verkehrt haben. Irgend welchen Einfluß auf das damalige englische Geistesleben hat der große Denker nicht ausgeübt. Nicht einmal Philip Sidney huldigte seiner Lehre, und sein Name kommt in dem von Greville verfaßten Lebenslauf Sidneys gar nicht vor, obgleich Greville häufig mit Bruno zusammengetroffen war. Brunnhofer, der die Frage studiert hat, führt als Beweis, wie spurlos Brunos Besuch in England verlaufen sei, an, daß sich auf der Bodlejanischen Bibliothek kein einziges Aktenstück, ja keine einzige Schrift aus jener Zeit fände, worin irgend welche Auskunft über den Aufenthalt Brunos in London oder in Oxford enthalten sei.*) Man hat die Ansicht versprochen, daß Shakespeare nichtsdestoweniger dessen philosophische Schriften in italienischer Sprache durchgelesen habe. Das ist allerdings möglich; in seinem Hamlet kommt aber nichts vor, was darauf hindeutet und was sich nicht ohne jede Kenntnis dieser Schriften völlig und zur Genüge erklären ließe.

Der einzige Ausdruck bei Shakespeare, der — wahrscheinlich jedoch durch einen Zufall — einen ganz pantheistischen Klang erhalten hat, ist *the prophetic soul of the wide world* im Sonett 107; die einzigen Stellen, die etwas zwar keineswegs Über-

*) Brunnhofer: Giordano Brunos Weltanschauung und Verhängnis.

einstimmendes, aber der Lehre Brunos über die Verwandlung der Naturformen Ähnliches enthalten, sind die zyklischen Sonette 59, 106, 123. Wenn diese Stellen überhaupt zu Giordano Bruno eine Beziehung haben, so muß dies darauf beruhen, daß Shakespeare von der Lehre des großen Italieners hat sprechen hören, die eben zu diesem Zeitpunkte durch den (am 17. Febr. 1600 zu Rom erfolgten) Märtyrertod des Denkers auf dem Scheiterhaufen den Engländern ins Gedächtnis zurückgerufen wurde. Hätte Shakespeare seine Schriften studiert, so müßte er u. a. einen Eindruck von dem Kopernikanischen System erhalten haben, das er jedoch nicht kennt; dagegen ist es sehr wohl möglich, daß er durch Gespräche eine ungefähre und unvollständige Vorstellung von Brunos Philosophie erhalten, und daß diese Vorstellung die obenerwähnten philosophischen Träumereien erzeugt habe. Alles, was man im Hamlet auf Brunos Einfluß hat zurückführen wollen, steht indessen in weit näherer Beziehung zu Schriftstellern, deren literarischer und philosophischer Beeinflussung Shakespeare, wie wir mit Bestimmtheit wissen, unterworfen gewesen ist.

Das einzige Buch, von dem man zu wissen glaubt, daß es sich in Shakespeares Besitz befunden hat, ist bekanntlich Montaignes *Essays* in Florios Übersetzung (die Folioausgabe, London 1603). Das Exemplar, worin der Name William Shakspeare mit der anderswoher bekannten Handschrift auf der Innenseite des Einbandes steht, wird im British Museum aufbewahrt. Die Schriftzüge scheinen mir jedoch nur nachgeahmt zu sein und machen gar keinen Vertrauen erweckenden Eindruck.

Welche Rolle Montaignes Werk in der Gesellschaft des damaligen England spielte, erhellt aus zahlreichen Zeugnissen. Es war zu erwarten, daß dieses Buch auch auf den größten Mann dieser Gesellschaft einen sehr starken Eindruck machen mußte; denn es gab zu jener Zeit nicht viele solcher Bücher wie Montaignes, vielleicht keines, in welchem sich nicht nur ein Schriftsteller, sondern ein Mensch, und zwar ein natürlicher, vielseitiger, an Fähigkeiten und Widersprüchen reicher Mensch so lebendig offenbarte.

Außer in Hamlet verspürt man Montaigne völlig zweifellos an einer Stelle im Sturm. Montaignes Buch muß, während Shakespeare das Lustspiel dichtete, auf seinem Tische gelegen haben. Man vergleiche den Sturm (II, 1):

Ich wirkte im gemeinen Wesen alles
 Durchs Gegenteil: denn keine Art von Handel
 Erlaubt' ich, keinen Namen eines Amts;
 Gelahrtheit sollte man nicht kennen; Reichtum,
 Dienst, Armut gab's nicht; von Vertrag und Erbschaft,
 Verzünung, Landmark, Feld und Weinbau nichts;
 Auch kein Gebrauch von Korn, Wein, Öl, Metall,
 Kein Handwerk; alle Männer müßig, alle;
 Die Weiber auch.

mit folgender beinahe wörtlich benutzten Stelle aus Montaignes
 Essays (I Ch. XXX):

Dort ist ein Volk, in welchem es keine Art von Handel gibt, keine
 Kenntniß der Literatur, keine Wissenschaft über die Zahlen, keinen Namen
 einer Obrigkeit oder einer politischen Behörde, keinen Gebrauch von Dieners-
 schaft, keinen Reichtum noch Armut, keine Verträge, keine Erbschaft, keine
 Teilung, keine Beschäftigung außer Müßiggang . . . keinen Ackerbau, keine
 Metalle, keinen Gebrauch von Wein oder Korn . . .

Die Übereinstimmung ist noch weit auffälliger, wenn man
 das Original vor Augen hat, und zwar nicht bloß, wenn man
 Florios englische Übersetzung mit Shakespeares englischem Text
 vergleicht, sondern wenn man Montaigne selbst aufschlägt: z. B.
aucune espèce de trafique — no kind of traffic; nulle
cognoissance de lettres — lettres should not be known;
nul nom de magistrat — no name of magistrate; nul
usage de service, de richesse ou de pauvreté — riches,
poverty and use of service, none.

Da Shakespeare also augenscheinlich Montaignes Essays ge-
 kannt hat, so ist eine gewisse Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß die
 Ähnlichkeiten zwischen Stellen in diesem Buche und Stellen in
 seinem Hamlet nicht bloß dem Zufall ihre Entstehung verdanken.
 Wo diese Stellen in der Tragödie schon in der Ausgabe von 1603
 vorkommen, muß man annehmen, daß Shakespeare entweder mit
 dem französischen Original bekannt war, oder daß er — was sehr
 wahrscheinlich und zeitgemäß ist — Gelegenheit gehabt hat, Florios
 Übersetzung kennen zu lernen, ehe diese erschien. Es geschah näm-
 lich in jenen Tagen nicht selten, daß ein Buch fünf, sechs Jahre,
 ehe es dem Publikum vorgelegt wurde, in Abschriften unter
 den Bekannten des Verfassers die Runde machte. Und zu den

Bekannten des Verfassers muß Shakespeare wegen Florios nahen Beziehungen zum Hause Southampton gehört haben, übrigens wurde das Werk schon im Jahre 1599 als fertig in das Buchhändlerregister eingetragen.

Florio war 1545 von italienischen Eltern geboren, die als Waldenser auswandern mußten. Er selbst hatte sich in die englischen Verhältnisse eingelebt, hatte in Oxford studiert und dort im Italienischen unterrichtet, hatte einige Jahre beim Grafen von Southampton in Diensten gestanden und war mit einer Schwester des Dichters Samuel Daniel verheiratet. Jedes einzelne Buch seiner Montaigneübersetzung widmete er zwei adeligen Damen. Unter diesen befinden sich Elisabeth, Gräfin von Rutland, die Tochter Philipp Sidneys, Lady Penelope Rich, die Schwester des Grafen von Essex, und die wegen ihrer Gelehrsamkeit und Anmut berühmte Lady Elisabeth Grey; jede der Damen wurde in einem Sonette besungen.

Jedermann erinnert sich der unvergeßlich geformten Stellen aus Hamlet, wo der große Grübler über Leben und Tod seinen Eindrücken über die Rücksichtslosigkeit der Vernichtung oder was man den Zynismus der Weltordnung nennen könnte, einen zugleich barschen und ergreifenden Ausdruck verleiht. So Hamlets Worte (V, 1): „Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verstopft? . . . Alexander starb, Alexander ward begraben, Alexander verwandelte sich in Staub; der Staub ist Erde; aus Erde machen wir Lehm usw., möglicherweise hat man eine Bier-
tonne mit Alexander verstopft und mit Cäsar eine Wand gegen Wind und Wetter gedichtet.“ — Derselbe Gegenstand ist in Hamlets blutigem Scherze über die Würmer variiert, die in der Leiche des Polonius ihre Mahlzeit halten: Es kann geschehen, daß ein Mann mit einem Wurm fischt, der von einem König gefressen hat, und von dem Fische speist, der den Wurm verzehrt hat; so kann ein König zu einer Reise durch die Gedärme eines Bettlers gelangen.

Man hat an diesen Stellen eine Beeinflussung von Giordano Bruno finden wollen; man hat das, wie Robert Behersdorff in einer kleinen Schrift überzeugend auseinandersetzt, nur unter der Voraussetzung tun können, daß Brunos Lehre ein atomistischer

Materialismus sei. *) Seine Lehre ist indessen Pantheismus, der stets die Alleinheit Gottes und der Natur behauptet. Selbst die Atome haben bei Bruno Anteil an Geist und Leben; nicht ihre mechanische Zusammensetzung erzeugt das Leben; nein, sie sind Monaden. Wie Zynismus die Grundstimmung in jenen Äußerungen Hamlets ist, so ist die Grundstimmung bei Bruno Begeisterung. Man hat drei Stellen aus Brunos Schriften (*De la Causa* und *La Cena de la Ceneri*) angeführt, um deren Übereinstimmung mit Hamlets Worten über den Stoffwechsel nachzuweisen. Aber an der ersten Stelle spricht Bruno von der Verwandlung der Naturformen und von dem Ursprung aller Formen aus der Weltseele; an der zweiten behauptet er, daß in allen zusammengesetzten Körpern zahlreiche Individuen leben, die nach der Auflösung dieser Körper unsterblich bleiben; an der dritten behandelt er den Erdball wie einen großen Organismus, der sich gerade wie Tiere und Menschen durch Stoffwechsel erneuere. **) Die ganze Ähnlichkeit zwischen diesen Stellen und Hamlets bitteren Ergüssen ist die, daß auch diese von der Formverwandlung und dem Stoffwechsel in der Natur handeln. Aber der Geist, in dem dies geschieht, ist grundverschieden. Bruno will dartun, daß auch das scheinbar völlig der Welt des Stoffes Angehörige von dem Seelischen durchdrungen sei; Hamlet will dagegen zeigen, wie elend und vergänglich das menschliche Dasein sei.

*) Giordano Bruno und Shakespeare. Oldenburg 1889. Seite 26.

**) Zu dieser Lehre findet sich eine in derb scherzhafter Form gehaltene Analogie in folgenden Worten Heinrich Perens aus dem ersten Teil von Heinrich IV. (III, 1):

Die krankende Natur bricht oftmals aus
In fremde Gärungen; die schwangre Erde
Ist mit 'ner Art von Kolik oft geplagt
Durch Einschließung des ungestümen Windes
In ihrem Schoß, der, nach Befreiung strebend,
Allmutter Erde ruckt, und niederwirft
Kirchtürm' und moos'ge Burgen . . .

Doch wird hier wohl niemand an eine philosophische Einwirkung von Giordano Bruno glauben. Um dieses Gleichnis zu finden, bedurfte Heißsporn keines Geistes von Nola in Neapel.

Gerade an diesen Punkten kommt Hamlet indessen Montaigne sehr nahe; dieser braucht öfters Wendungen wie die angeführten, nennt Sullas Namen wie Hamlet die Alexanders und Cäsars, und wenn man seine und Shakespeares Ausdrücke nebeneinander stellt, so ist die Übereinstimmung auffallend. Hamlet sagt z. B., daß Polonius beim Nachtmahl sei, nicht wo er speist, sondern wo er gespeist wird.

Hamlet (IV, 3)

Eine gewisse geistliche Versammlung von politischen Würmern hat sich eben an ihn gemacht. So 'n Wurm ist euch der einzige Kaiser, was die Tafel betrifft. Wir mästen alle andern Kreaturen, um uns zu mästen; und uns selber mästen wir für Maden. Der fette König und der magere Bettler sind nur verschiedene Gerichte; zwei Schüsseln, aber für eine Tafel: das ist das Ende vom Liede.

Montaigne (Livre II, Ch. XII)

Es bedarf keines Walfisches, keines Elefanten noch Krokodils noch anderer solcher Tiere, deren eines genug ist, um einer großen Anzahl Menschen den Garaus zu machen. Kleine Läufe sind hinreichend, Sulla zu veranlassen, daß er seine Diktatur aufgibt. Das Herz und der Leib eines großen und triumphierenden Kaisers, das ist ein Frühstück für einen kleinen Wurm.

Wir sahen, daß man Hamlets Äußerung über die Relativität jeder Auffassung von Bruno hat herleiten wollen. In Wirklichkeit kommt sie Montaigne näher. Wenn Hamlet (erst in der Folioausgabe) auf den von Rosenkranz gegen die Äußerung: „Dänemark ist ein Gefängnis“ erhobenen Einspruch antwortet (II, 2):

An sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu. Für mich ist es ein Gefängnis.

So heißt es beinahe gleichlautend bei Montaigne (Livre I, Ch. XI):

Das, was wir Übel oder Leiden nennen, ist an sich weder ein Übel noch ein Leiden; nur die Vorstellung gibt ihm diese Eigenschaft.

Wir sahen, daß man Hamlets Worte über seinen Tod: „Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft“ usw. auf Brunos Worte in der Widmung seines Candelajo: *Tutto quel ch' è o è qua o è là, o vicino o lunghi, o adesso o poi, o presso o tardi* hat zurückführen wollen. Aber derselbe Gedanke, der bei Hamlet in den Ausdruck mündet: „In Bereitschaft sein ist alles,“ findet sich mit demselben Schluß bei Montaigne im

neunzehnten Kapitel seines ersten Buches „Philosophieren heißt sterben lernen,“ einem Kapitel, das überhaupt Hamlets Kirchhofsbetrachtungen zugrunde liegt.*) Hier heißt es über den Tod:

Es gibt keine Stelle, woher er nicht kommt. Er droht stets Es ist ungewiß, wo der Tod uns erwartet; mögen wir ihn überall erwarten Ich bin immer ungefähr so vorbereitet, wie ich es sein kann Man muß immer bestieft und zur Reise parat sein Was kommt darauf an, wann es geschieht, wenn es doch unvermeidlich ist.

Es finden sich ferner Punkte von überraschender Ähnlichkeit zwischen dem berühmten Monolog „Sein oder Nichtsein“ und der Stelle bei Montaigne (Liv. III, Ch. XII), wo er den Hauptinhalt der Verteidigungsrede des Sokrates wiedergibt. Sokrates stellt bekanntlich verschiedene Möglichkeiten auf: entweder ist der Tod eine Verbesserung unseres Zustandes oder er ist eine Vernichtung unseres Wesens; aber auch das ist Besserung, in eine lange und friedliche Nacht einzutreten; denn wir kennen nichts Besseres im Leben als einen ruhigen und tiefen Schlaf ohne Träume. An eine unmittelbare Verbesserung unseres Zustandes durch den Tod scheint Shakespeare nicht geglaubt zu haben; Hamlet stellt eine solche Verbesserung nicht als Möglichkeit auf; dagegen läßt der Dichter ihn bei dem Gedanken an den ewigen Schlaf und bei der beängstigenden Möglichkeit von abhässlichen Träumen verweilen. Ab und zu glaubt man bei Hamlet Platons Grundschrift in Montaignes Einleitung zu verspüren. In dem französischen Texte wird von der Befriedigung gesprochen, in dem anderen Leben „davon verschont zu werden, mit ungerechten und verdorbenen Richtern zu tun zu haben.“ Hamlet spricht davon, sich vom „Druck der Mächtigen und den Mißhandlungen der Hochmütigen“ zu befreien. Einige in der Ausgabe von 1604 hinzugefügte Stellen erinnern direkt an eine Stelle in Florios Übersetzung. Montaignes Wendung: *si c'est un anéantissement de notre être* lautet bei Florio: *if it be a consummation of one's being*. Hamlet sagt mit einem sonst nur zweimal bei Shakespeare vorkommenden Ausdruck: „*a consummation devoutly to be wished.*“

*) Dies ist zuerst (ungefähr 1860) von Otto Ludwig ausgesprochen worden. Siehe seine Shakespearestudien, Seite 373. Das Verhältnis Shakespeares zu Montaigne ist behauptet in dem konfusem Buch von G. F. Stedefeld: *Hamlet, ein Tendenzdrama*. 1871.

Es lassen sich schließlich noch manche andere kleine Übereinstimmungen im Gebrauche der Namen und Wendungen nachweisen, die jedoch eigentlich keine Beweiskraft haben. Wo Montaigne den anarchistischen Zustand schildert, unter dem sein Leben dahinging, hat Florio die Worte: „Alles stürzt rings um uns zusammen“ mit dem merkwürdig dichterischen Ausdruck wiedergegeben: All is out of frame. Das hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Wendung, die Hamlet (übrigens schon in der Ausgabe von 1603) zur Schilderung der auf den Tod des Vaters folgenden Auflösung benutzt: Die Zeit ist aus den Fugen The time is out of joint. Die Ähnlichkeit kann zufällig sein, aber als eine der vielen ähnlichen Stellen deutet sie darauf hin, daß Shakespeare die Übersetzung gekannt hat, ehe sie herauskam.*)

Übrigens ist es zuerst Rushton (in Shakespeares Euphuism 1871), später Beyersdorff gelungen, in Lyllys Euphues nicht wenig Parallelen zu Hamlet nachzuweisen und zwar eben an den Punkten, wo man zu dem Shakespeare so fern liegenden Bruno hat seine Zuflucht nehmen wollen. Bisweilen geht Beyersdorff zu weit, indem er aus der Bekanntschaft mit Euphues Einfälle herleiten will, die so einfach sind, daß die Annahme, sie hätten Shakespeare nicht auch ohnedies kommen können, eine Beleidigung wäre. Aber zuweilen ist eine wirkliche Analogie vorhanden. Man hat behauptet, daß der König dort, wo er (I, 2) dem Hamlet das Unvernünftige seiner allzu großen Trauer über den Tod des Vaters vorhalten will, seine Trostgründe in Brunos Naturphilosophie suche. In Wirklichkeit enthält der Brief, den Euphues an Ferardo geschrieben hat, als dessen Tochter gestorben war, ebendieselben Argumente.**)

Man hat gemeint, Shakespeare habe notwendigerweise an eine Stelle in Brunos Spaccio gedacht, wo die alten Männer als solche bezeichnet werden, „die Schnee auf dem Kopfe und Furchen in der Stirn haben,“ dort wo er Hamlet (II, 2) von dem „satirischen Schalk“ reden läßt, der sich in dem Buche, das er gerade liest,

*) Man vergleiche Jacob Feiß: Shakespeare and Montaigne, Seite 64—130. — Beyersdorff: Giordano Bruno und Shakespeare, Seite 27.

**) Knowest thou not, Ferardo, that lyfe is the gifte of God, deathe the due of nature, as we receive the one as a benefitte, so must we abide the other of necessitie usw.

über die Hinfälligkeit alter Leute lustig macht. Wenn jedoch mit dem satirischen Schalk ein bestimmter Schriftsteller gemeint sein sollte, — welche Annahme übrigens recht ungereimt ist — so entspricht Olyly dieser Bezeichnung. Denn mehrmals wo in Euphues alte Männer der Jugend gute Rathschläge erteilen, erscheinen sie mit „weißen Haaren“ (hoarye haires), sehr oft auch mit „nassen Augen“ (watrye eyes), und Euphues weist gerade wie Hamlet einen alten Gentleman ab, dessen Moralisieren ihm nichts anderes als die Eifersucht des zerrütteten Alters auf die Frische der Jugend zu sein scheint, und dessen Fähigkeiten ihm ebenso schwach vorkommen wie seine Beine.

Man hat endlich Hamlets harte Worte an Ophelia und seine herabsetzenden Äußerungen über die Frauen, „Schwachheit, dein Name ist Weib!“ usw. auf einen Dialog von Bruno (De la Causa IV) zurückführen wollen, worin der Pedant Poliinnio als Weiberhasser auftritt. Aber die ganze Ähnlichkeit besteht darin, daß hier das Weib nach gut theologischer Art als Urheberin der Erbsünde an allem Elend schuld ist. An zahlreichen Stellen in Euphues kommen indessen Stellen vor, die dem von Hamlet gebrauchten Ausdruck unendlich viel näher liegen. Wenn Hamlet z. B. von Ophelia um seine Meinung befragt antwortet (III, 1): „Daß, wenn Ihr tugendhaft und schön seid, Eure Tugend keinen Verkehr mit Eurer Schönheit pflegen sollte,“ so sagt Gerardo ganz ähnlich in Euphues: „Oft sagte deine verstorbene Mutter, daß du mehr Schönheit besähest, als es sich für eine passe, die tugendhaft sein solle,“ und Euphues sagt einmal: „O Lucilla, daß du doch weniger schön wärest!“ Wenn Hamlet von der Schwäche der Weiber und ihrer Fähigkeit, die Männer zu verderben, spricht („Geschelte Männer wissen allzu gut, was ihr für Ungeheuer aus uns macht“), so finden sich in Euphues ganz entsprechende Beschuldigungen wegen der Falschheit, Eifersucht und Unbeständigkeit der Weiber (I perceive, they be rather woe unto men, by their falsehood, gelousie, inconstancie) und daß sie auf eine ätzende, verderbliche Weise wirken (you will be corasiues d. h. corrosives).*) Beyersdorff hat auch unzweifelhaft Recht mit

*) John Olyly: Euphues. The Anatomy of Wit. Herausgegeben von Landmann, Seite 72.

der Behauptung, daß man den spitzfindigen euphuistischen Stil noch deutlich hindurch höre, wenn Hamlet, nachdem er Ophelia geraten hat, ihre Tugend keinen Verkehr mit ihrer Schönheit pflegen zu lassen, fortfährt: „Denn die Macht der Schönheit wird eher die Tugend in eine Kupplerin verwandeln, als die Kraft der Tugend die Schönheit sich ähnlich machen kann.“

In Hamlet wie auch anderswo bei Shakespeare treffen wir Spuren von einer Art atomistisch=materialistischer Lehre. In Julius Cäsar hat Antonius in den Schlußworten über Brutus wörtlich folgende Wendung: „Die Elemente waren so in ihm gemischt.“ In Maß für Maß heißt es (III, 2):

Du bist nicht du selbst;
Denn du bestehst durch Tausende von Körnern,
Aus Staub entsprossen.

Hier sagt Hamlet (I, 2):

O, schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Berging und löst' in einen Tau sich auf!

Und zu Horatio (III, 2):

Und gesegnet,
Wes Blut und Urteil sich so gut vermischt.

Es ist schon berührt worden, wie weit dieser Atomglaube, falls hier überhaupt ein solcher vorliegt, von Brunos idealistischer Monadenlehre entfernt ist. Aber aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir hier nur Äußerungen der zu Shakespeares Zeit allgemein herrschenden Annahme, daß alle Temperamenteigenschaften von der Mischung der Säfte abhingen. Shakespeare ist in diesem wie in manchen anderen Punkten mehr volkstümlich und weniger gelehrt, mehr naiv und weniger metaphysisch, als schriftgelehrte Forscher ihn haben machen wollen.

Schriftsteller wie Montaigne und Vigny haben um diese Zeit, da Hamlet sich in Shakespeares Gemüt zu gestalten begann, zu seiner beständigen Lektüre gehört. Aber er hat sie natürlicherweise nicht mit Hamlet vor Augen zu Rate gezogen. Mit anderen hat er sich Hamlets wegen beraten, jedoch nicht mit Büchern, sondern mit Menschen und zwar mit Leuten, die zu seinem täglichen Umgangskreis gehörten. Da Hamlet Däne war und sein Schicksal

sich in dem fernen Dänemark erfüllte, dessen Name noch nicht so häufig genannt wurde wie später, da die neue Königin eine dänische Prinzessin war, so ließ Shakespeare sich, wo er nur konnte, Aufschlüsse über dieses wenig bekannte Land und dessen Sitten geben.

Im Jahre 1585 waren englische Schauspieler im Rathausshofe zu Helsingör aufgetreten, und da wir vermuten dürfen, daß ihre Truppe dieselbe war, die im folgenden Jahre bei Hofe spielte, so zählte sie unter ihren Mitgliedern drei Persönlichkeiten, die zu der Zeit, da Shakespeare sich mit dem Gedanken an Hamlet zu beschäftigen begann, seiner Schauspielergesellschaft und wahrscheinlich seinem nächsten Kreise angehörten, nämlich William Kemp, George Brnan und Thomas Pope. Der erste von diesen dreien, der berühmte Clown, war bei Shakespeares Truppe von 1594 bis zum März 1602, da er auf ein halbes Jahr zu Henslowes Gesellschaft überging; schon 1594 stießen auch die beiden andern zur Truppe. Von diesen seinen Kameraden, vielleicht auch von andern englischen Schauspielern, die unter der Leitung von Thomas Sackville 1596 bei der Krönung Christians IV. in Kopenhagen gespielt hatten, stammt augenscheinlich Shakespeares Kenntniss verschiedener dänischer Verhältnisse, vor allen Dingen dänischer Namen, die zwar in den verschiedenen Hamlettexten von den Sehern arg verstümmelt worden, aber doch leicht wiederzuerkennen sind. In der ersten Quartausgabe treffen wir den Namen Rossencraft, der in der zweiten zu Rosencraus und in der Folioausgabe zu Rosincrane geworden ist, womit aber unzweifelhaft der alte dänische Adelsname Rosenfranz gemeint ist. So begegnen wir in den drei Ausgaben dem Namen Gilderstone, Gnyldensterne und Guildensterne, in welchem wir den dänischen Namen Gnyldenstjerne erkennen, und dem Namen des nach Norwegen abgeschickten Gesandten Voltemar, Voltemand, Woltemand, Woltumand, alles Verdrehungen des dänischen Waldemar. Auch den Namen Gertrud muß Shakespeare durch seine Kameraden als dänischen Namen kennen gelernt haben; denn die Geruth der Novelle verwandelt er in Gertrud, woraus in der zweiten Quartausgabe durch einen Druckfehler Gertrad geworden ist.

Augenscheinlich auf Grund von Gesprächen mit den Kameraden hat Shakespeare auch die Handlung in Hamlet von Fütland nach Helsingör verlegt, das diese besucht und ihm beschrieben hatten.

Daher kennt er das ungefähr zwanzig Jahre vorher vollendete Schloß bei Helsingör, wenn er auch den Namen Kronborg nicht erwähnt.

Man hat sogar in der Szene, wo Polonius hinter der Tapete (the arras) lauscht und Hamlet, während er der Königin ihre Schuld vorhält, auf die Porträts des verstorbenen und des jetzigen Königs zeigt, einen Beweis dafür finden wollen, daß Shakespeare etwas von dem Inneren des Schlosses gekannt habe. Ist wird die Szene so gespielt, daß Hamlet das Miniaturporträt seines Vaters um den Hals trägt und dieses seiner Mutter zeigt, aber die Worte im Drama stellen es außer allen Zweifel, daß Shakespeare lebensgroße Bilder an den Wänden gemeint hat. Nun besitzen wir indessen die Beschreibung eines Zimmers im Schlosse Kronborg von einem englischen Reisenden aus jener Zeit, worin es heißt: „Es ist mit Tapeten von frischfarbiger Seide ohne Gold behängt, auf denen alle dänischen Könige in altertümlichen Trachten nach der Sitte der verschiedenen Zeiten dargestellt sind mit ihren Waffen und mit Inschriften, die alle ihre Eroberungen und Siege enthalten.“*) Es liegt also eine Möglichkeit vor, daß Shakespeare von der Einrichtung dieses Zimmers gehört hat, obschon es nicht sehr wahrscheinlich ist. Daß Polonius, wenn er lauschen sollte, hinter der Tapete stehen mußte, ergab sich von selbst, und die Voraussetzung, daß in einem Schlosse Porträts von Königen hingen, lag selbst ohne jegliche Gewißheit, daß dies in Dänemark wirklich der Fall sei, außerordentlich nahe.

Wahrscheinlich ist es dagegen, daß Shakespeare, wenn er Hamlet in Wittenberg studieren läßt, gewußt hat, daß an dieser Universität, die weil sie lutherisch war von Engländern gemieden wurde, sich viele Dänen aufhielten; und sicherlich ist er, wenn er im ersten und fünften Aufzuge die ausgebrachten Toaste von Trompetenstößen und Kanonenschüssen begleiten läßt, von dem eigentümlich Dänischen dieser Sitte unterrichtet gewesen und hat mit ihrer Hilfe seinem Stücke Lokalfarbe zu verleihen gesucht. Während Hamlet und seine Freunde (I, 4) auf die Erscheinung des Geistes warten,

*) New Shakspere Society's Transactions 1874, Seite 513. Man vergleiche Schück: Englische Komödianten in Skandinavien. Skandinavisches Archiv.

ertönen Trompetengeschmetter und Kanonendonner. Horatio fragt: „Prinz, was bedeutet dies?“ Hamlet antwortet:

Der König

Schmaußt diese Nacht: in wilhem Tanze tummelnd,
Leert er den Becher, und bei jedem Zug
Des Rheinweins, den er schlürft in vollem Maß,
Ertönen jubelnd Pauken und Trompeten.

In der letzten Szene des Trauerspiels sagt der König in Über-
einstimmung hiermit:

Den Becher her! Die Pauke möge zur Trompete
Jetzt sprechen, die Trompet' zum Kanonier,
Geschütz zum Himmel, Himmel zu der Erde!
„Jetzt trinkt der König Hamlet zu.“ . . .

Shakespeare hat es sich sehr eifrig angelegen sein lassen, sein Wissen von der Unmäßigkeit der Dänen im Trinken und den daraus entspringenden, eigentümlichen Gebräuchen an den Tag zu legen; denn er hat — wie Schück mit Feinheit bemerkt hat — um diese seine Kenntnisse anbringen zu können, zu dem Mittel gegriffen, Horatio, obschon dieser selbst Däne ist, den Hamlet fragen zu lassen, ob es im Lande Sitte sei, jedes Zutrinken so mit Trompeten und Kanonen zu feiern. Hierauf spricht Hamlet über diesen Gebrauch, als hätte er einen Ausländer vor sich und macht die tiefsinnige Äußerung, worin er sein Bedauern ausdrückt, daß ein einzelner Fehler den Ruf eines Volkes wie einer Persönlichkeit vernichten und mit Schmach bedecken könne. Denn Schmach verursachten diese Trinkgebräuche dem dänischen Volke augenscheinlich in den Augen der besseren Engländer. In einem Tagebuche vom 14. Juli 1603 schreibt ein gewisser William Segar, zu jener Zeit der oberste Wappenkönig: „Heute abend kam der König [von Dänemark] an Bord des englischen Schiffes und ihm wurde ein Bankett hergerichtet auf dem oberen Deck, das mit einem leinenen silberdurchwirkten Sonnensegel beschirmt war. Jeder Toast rief sechs, acht oder zehn Schüsse aus schwerem Geschütz hervor, so daß das Schiff während der Anwesenheit des Königs hundertsechzig Schüsse abfeuerte.“ Über das von demselben Könige zu Ehren des englischen Gesandten veranstaltete Fest schreibt er: „Es würde überflüssig sein, von all dem Überflüssigen zu erzählen, das stattfand,

und es würde einen Mann krank machen, von ihren betrunkenen Toasten zu hören. Sitte und Gebrauch haben es in Mode gebracht, und die Mode hat es zu einer Gewohnheit gemacht, die nachzuahmen unserer Nation übel anstände.“*)

Der König, von dem hier gesprochen wird, ist der damals sechsundzwanzigjährige Christian IV. Als er drei Jahre später den englischen Hof besuchte, scheint dieser, der vorher recht nüchtern war, von der Unmäßigkeit angesteckt worden zu sein, von welcher der brave Verfasser des Tagebuches befürchtete, daß sie in England Nachahmer finden würde. Bornehme Damen und Herren waren in gleichem Maße dem Wein ergeben. Harrington hat uns (in seinen *Nugae Antiquae* I, 349) auf eine sehr humoristische Weise die Festlichkeiten beschrieben, an denen der dänische König teilnahm. Man gab, erzählt er, nach Tisch eine große mimische Vorstellung, Salomons Tempel benannt. Die Ankunft der Königin von Saba sollte dargestellt werden. Aber ach! Die Dame, welche die Königin spielte und den Majestäten kostbare Gaben bringen sollte, fiel die zu ihren Sitzen führenden Stufen hinan, warf alles, was sie trug: Wein, Essen, Gelee, Getränke, Kuchen, Gewürze der dänischen Majestät in den Schoß und taumelte dann dem Könige in die Arme. Man versuchte, den König abzutrocknen. Er stand auf, um mit der Königin von Saba zu tanzen, fiel aber vor ihr um und mußte in einem der kleineren Zimmer zu Bett gebracht werden. Das Fest wurde fortgesetzt, aber die meisten der Anwesenden fielen um und blieben auf dem Boden liegen. Nun kamen, reich angezogen, Hoffnung, Glaube und Liebe in einem Aufzuge. Die Hoffnung versuchte zu reden, vermochte es jedoch nicht und zog sich mit einer Entschuldigung an den König zurück; der Glaube entfernte sich in schwankendem Zustande; nur der Liebe gelang es, sich vor den Füßen des Königs auf die Knie zu werfen; doch als sie zur Hoffnung und zum Glauben zurückkehrte, lagen beide in dem kleineren Saal und übergaben sich. Nun hielt der Sieg seinen Einzug, triumphtierte jedoch nicht lange, sondern mußte wie ein elender Gefangener fortgeführt und auf einer Vorzimmertreppe schlafen gelegt

*) New Shakspere Society's Transactions 1874. Seite 513. Man vergleiche Schück: Englische Komödianten in Scandinavien. Scandinavisches Archiv. — Jon Stefansson: Shakespeare at Elsinore in Contemporary Review, January 1896.

werden. Schließlich kam der Friede; dieser begann indessen mit seinem Zweige sehr unfriedlich auf die Loszuschlagen, die ihn aus Anstandsrücksichten beiseite bringen wollten. — —

Unmäßigkeit im Trinken und die Verherrlichung des Zechens als etwas Beziemendes und Bewunderungswürdiges hat Shakespeare also als dänisches Nationalgebrechen aufgefaßt. Übrigens ist es einleuchtend, daß er ebensovienig hier wie anderswo darauf ausgegangen ist, ein fremdes Volk zu charakterisieren.

Nicht das eigentümlich Nationale interessiert ihn, sondern das allgemein Menschliche, und nicht außerhalb Englands sucht er Vorbilder für seinen Polonius, seinen Horatio, seine Ophelia und seinen Hamlet.

XIII.

Wenn wir, wie es geschehen ist, versucht haben, vielerlei historisches und dramaturgisches Material, novellistischen Stoff, philosophische Brocken, ethnographische Aufschlüsse aufzustapeln, deren Shakespeare sich bei der Arbeit an seinem Hamlet bedient hat oder deren er sich unbewußt erinnerte, so ist damit selbstverständlich nicht gemeint, daß er den Ansporn zum Werke von außen erhalten habe. Durch die Zusammenfügung äußerer Eindrücke wird natürlicherweise, wie schon berührt, kein Dichtwerk von unsterblichem Werte geschaffen. Shakespeare ist von seinem Grundtriebe, den Gegenstand zu behandeln, ausgegangen, dann hat sich alles, was Beziehung darauf hatte, darum aufgeschichtet, und er hat mit Goethe sagen können: „Wenn ich recht lange Holz und Stroh zusammengeschleppt habe und immer mich vergebens zu wärmen suche . . . so schlägt doch endlich die Flamme in einem Wink übers Ganze zusammen.“

Diese Flamme ist es, die uns aus Hamlet entgegen schlägt, und die so hoch emporlodert und so rot glüht, daß sie noch heutzutage alle Blicke fesselt.

Hamlet verstellt sich, um den Mann sicher zu machen, der seinen Vater ermordet und sich unrechtmäßig des Thrones bemächtigt hat, liefert jedoch unter diesem verstellten Wahnsinn Beweise von seltenem Verstande, tiefem Gefühl, ungewöhnlicher Feinheit, satirischer Schärfe, ironischer Überlegenheit, durchschauender Menschenkenntnis.

Hier lag der Anknüpfungspunkt für Shakespeare. Die indirekte Mittheilungsform hatte ihn stets gelockt und gereizt; dieser Form hatten seine Clowns und seine Humoristen sich stets bedient. Der Narr Probststein besitzt sie, und der unsterbliche Witz des Sir John Falstaff beruht zum großen Theil darauf. Wir sahen, wie Jacques in *Wie es Euch gefällt* einen jeden beneidete, der in der Verkleidung der Gaukelei die Wahrheit sagen durfte; wir erinnern uns seines Sehnsuchtsseufzers nach einem Freibrief, einer unbeschränkten Vollmacht „zu blasen wie der Wind“, wohin er wolle; all der Ehrgeiz des Mannes, in dessen Schwermut und Begehren Shakespeare seine eigenen Gefühle verbarg, war: ein Narrenkleid. Shakespeare hatte durch seinen Mund ausgerufen:

Gebt mir das Narrenkleid, erlaubt mir nur
Zu reden, was ich denk', und durch und durch
Will ich ihn reinigen, den fieschen Körper
Der angestechten Welt . . .

In *Hamlet* warf Shakespeare sich diesen Mantel über die Schultern; er fühlte die Fähigkeit, *Hamlet* unter der Form scheinbaren Wahnsinns bittere und scharfe Wahrheiten sagen zu lassen und zwar so eindringlich, daß man sie nicht so bald vergessen würde. Die Aufgabe war dankbar; denn aller Ernst wirkt ja um so schneidender, je mehr er wie Scherz oder loses Gerede klingt; alle Weisheit wird doppelt so weise, wenn sie anspruchslos als Torheit hingeworfen wird, anstatt sich pedantisch als die Frucht von Überlegung und Erfahrung zu verkünden. Die Aufgabe, schwierig für jeden andern, hatte für Shakespeare nur Anziehendes; es galt hier — was nie zuvor einem Dichter gelungen war — ein Genie zu zeichnen; Shakespeare brauchte das Modell nicht in weiter Ferne zu suchen, und alles Geniale mußte doppelt stark wirken, wenn das Genie die Maske des Wahnsinns trug und abwechselnd durch diese sprach und sich in bewegten Monologen entlarvte.

Shakespeare bedurfte keiner dichterischen Anstrengung, um sich in *Hamlet* zu verwandeln. Im Gegentheil, in das Seelenleben dieses *Hamlet* rann wie von selbst alles das hinüber, was in den letzten Jahren sein Herz erfüllt und in seinem Hirne gesiedet hatte. Diese Gestalt konnte er sein innerstes Herzblut trinken lassen; ihr konnte er den Pulsschlag seiner eigenen Adern mittheilen. Hinter ihrer

Stirn konnte er seine Melancholie verbergen; auf ihre Zunge konnte er seinen Wiß legen; in ihren Augen konnte er den Schimmer seines eigenen Geistes leuchten und blitzen lassen.

Treulich waren Hamlets äußere Schicksale nicht die seinigen. Er hatte nicht seinen Vater durch einen Mord verloren, seine Mutter hatte nicht unwürdig gehandelt. Aber alle diese äußeren Umstände waren ja nur Zeichen, nur Sinnbilder. Alles hatte er erlebt wie Hamlet, alles. Hamlets Vater war ermordet und dessen Stelle vom Bruder eingenommen worden; das hieß: das Wesen, das er am höchsten schätzte und dem er am meisten verdankte, war durch Bosheit und Verrätherei überwältigt, so schnell wie der Geringste vergessen und schamlos ersetzt worden. Wie oft hatte er selbst es gesehen, daß Erbärmlichkeit die Größe niedergestoßen und sich ihres Plazes bemächtigt hatte! Die Mutter Hamlets hatte sich mit dem Mörder vermählt; das hieß: was er lange geehrt und geliebt und heilig gehalten hatte — heilig, wie dem Sohne die Mutter ist — was befleckt zu sehen ihm unerträglich war, das hatte sich ihm eines Tages als unrein, befudelt, leichtfertig, vielleicht verbrecherisch erwiesen. Welch schrecklichen Eindruck hatte es nicht auf Shakespeares Gemüt gemacht, als er zum ersten Male entdeckte, daß nicht einmal das von ihm als herrlichstes Verehrte ein volles Maß ergab, und als es ihm zum ersten Male zum Bewußtsein kam, daß das Ideal seiner Pietät vom Piedestal in den Staub herabgestürzt war.

Was war dieser Eindruck, von dem Hamlet erschüttert wurde, wohl anderes als jenes vernichtende Gefühl, das jeder edel angelegte Jüngling, der die Welt zum ersten Male in ihrer Nacktheit sieht, in die Worte zusammenfaßt: Ach, dies ist nicht so, wie ich mir das Leben gedacht hatte. — Der Tod des Vaters, die ungeziemende Gast der Mutter bei der neuen Eheschließung und ihre vermutete Schuld — das waren ja nur die Tatsachen, die dem Jüngling Symptome der menschlichen Erbärmlichkeit und der Ungerechtigkeit des Lebens wurden, nur Einzelfälle, durch deren unwillkürliche Verallgemeinerung er zu der Vorstellung von den entsetzlichen im Dasein vorhandenen Möglichkeiten, von den garstigen, dem Leben anhaftenden Überraschungen gelangte; nur die Veranlassung, daß der Rosenkammer, der in den Augen des jungen Prinzen alles umflutet hatte, plötzlich verschwand und ihm die

Erde öde, der Himmel verpestet erschien, und daß er mit einem Schlage all seiner Heiterkeit verlustig ging.

Aber gerade eine solche Krise, die den Verlust der Heiterkeit herbeiführte, hatte Shakespeare vor kurzem durchgemacht. Die Beschützer seiner Jugend hatte er im vergangenen Jahre verloren. Die Frau, die er geliebt und zu der er wie zu einem seiner und höher gearteten Wesen emporgesehen hatte, entpuppte sich ihm eines Tages als eine herzlose, treulose Dirne. Der Freund, den er anbetete, liebte und verehrte, hatte sich eines Tages mit jener Frau gegen ihn verschworen, in ihren Armen über ihn gelächelt, sein Vertrauen getäuscht und sich kalt von ihm zurückgezogen. Sogar die Aussicht, die Dichterkrone zu gewinnen, hatte sich ihm verfinstert. Ja wahrlich, er hatte die Illusionen zerschellen und sein Weltbild zusammenstürzen sehen.

Damals in der ersten Überwältigung war er demütig geworden, hatte schutzlos dagestanden, hatte Worte ohne Stachel gebraucht, war lauter Trauer und Sanftmut gewesen. Aber das war nicht sein ganzes Wesen, nicht einmal sein innerstes Wesen. In seinem tiefsten Inneren war er eine Macht, eine Macht! Gewappnet wie kein anderer, schnell entschlossen und spöttisch, entrüstet und witzig, ihnen allen überlegen und unendlich viel größer als sein Schicksal. Wie tief sie auch graben wollten, er grub immer noch eine Elle tiefer als sie. Manche Demütigung hatte er erlitten. Aber die Genugtuung, die er sich im Leben nicht zu verschaffen vermocht hatte, konnte er jetzt infognito durch Hamlets klagende und geißelnde Worte erhalten.

Manchen vornehmen Herrn hatte er gekannt, der mit Künstlern, mit Schauspielern, die in der öffentlichen Meinung nicht die ihnen gebührende Wertschätzung fanden, auf fürstliche Weise umzugehen verstand. Nun wollte er selbst der vornehme Herr sein und zeigen, wie der wirklich fürstliche Geist mit armen Künstlern verkehrte, und ihm seine eigenen Gedanken über die Kunst und seine Vorstellung von ihrer Würde und Bedeutung auf die Lippen legen.

Er verschmolz mit Hamlet; er fühlte wie Hamlet; er zog ihn zu sich hin und in sich hinein, und zwar so vollständig, daß er ihn ab und zu, wo er ihm die gewichtigsten Gedanken in den Mund legt, wie in dem berühmten Monolog Sein oder Nichtsein, nicht als Prinz, sondern als Untertan denken läßt, mit all der Bitterkeit

und Leidenschaft, die sich bei dem entwickelt, der die Noth und Dummheit regieren sieht. So ließ er denn Hamlet sagen:

Denn wer ertrug die Geißel und den Hohn
Der Zeit, des Unterdrückers Unrecht, wer
Den bittern Hohn der Hoffart, wer die Qual
Verschmähter Liebe, den Verzug des Rechts,
Amtsübermut, Verachtung, die das stille
Verdienst vom Unwert duldet, könnt' er sich
Mit einem Dolche bloß zur Ruhe bringen?

Es ist einleuchtend, daß dies von unten nach oben und nicht umgekehrt gedacht ist, und daß diese Worte im Munde eines Fürsten unwahrscheinlich, beinahe unmöglich sind. Aber es sind Stimmungen und Gedanken, denen Shakespeare vor kurzem im eigenen Namen in dem sechsundsechzigsten Sonette Luft gemacht hatte:

Den Tod mir wünsch' ich, wenn ich ansehn muß,
Wie das Verdienst zum Bettler wird geboren
Und hohles Nichts zu Glück und Überfluß,
Und wie der treueste Glaube wird verschworen,
Und goldne Ehre schmückt manch schmachvoll Haupt,
Und jungfräuliche Tugend wird geschändet,
Und wahre Hoheit ihres Lohns beraubt,
Und Kraft an lahmes Regiment verschwendet,
Und Kunst im Zungenbände roher Macht,
Und Wissenschaft durch Schulunsinn entgeistert,
Und schlichte Wahrheit als Einfalt verlacht,
Und wie vom Bösen Gutes wird gemeistert. —

Die lichte Lebensanschauung seiner Jugend war gesprengt; er erkannte die Stärke der Bosheit, die Macht der Dummheit, sah die Unwürdigkeit erhöht, wahres Verdienst zurückgesetzt. Das Da-sein wandte ihm seine Rehrseite zu. Welche Erfahrungen hatte er nicht gemacht! Wie oft hätte er im verlaufenen Jahre nicht mit Hamlet ausrufen mögen: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib!“ und wie oft hatte er die Wahrheit der Worte gefühlt: „Laßt sie nicht in die Sonne gehen! Fruchtbarkeit ist ein Segen, aber nicht auf diese Weise.“ Ja, soweit war es mit ihm gekommen, daß er, „des Ganzen überdrüssig,“ es schrecklich fand, daß ein solches Leben von Geschlecht zu Geschlecht fortgesetzt und immer neue Generationen von elenden Menschen geboren werden sollten: „Geh in ein Kloster! Warum willst du Mutter von Sündern werden?“

Der Schimmer von Hofleben, den er gesehen, die Verbindungen mit dem Hofe, die er gehabt hatte, die Mittheilungen über Höflinge, die in London im Umlaufe waren, hatten ihm die Wahrheit des Verses gezeigt:

Cog, lie, flatter and face
Four ways in Court to win men grace.

Bei Hofe blühten die reinen Verbrechernaturen wie Leicester und Claudius.

Was tat man sonst bei Hofe als den Mächtigen schmeicheln, was gedieh sonst als wortreiche Moral, gegenseitiges Spionieren, gekünstelter Witz, wirkliche Doppelzüngigkeit, beständige Haltungslosigkeit, ewige Heuchelei? Was waren diese Mächtigen mehr als Schmeichler und Augendiener, was taten sie mehr als den Mantel nach dem Winde hängen! Und Polonius und Osrick, Rosenkranz und Gildenstern formten sich in seiner Phantasie. Den Rücken krümmen, eine zierliche Sprache führen, das verstanden sie, Mitglieder waren sie von der großen Zabrüderschaft. Aber einfach ehrliche Leute? „Ehrlich sein heißt, wie es in dieser Welt hergeht, ein auserlesener unter Zehntausenden sein.“

Aber der dänische Hof war ja nur ein Bild des ganzen Dänemark — dieses Dänemark, in dem etwas faul war, und das Hamlet ein Gefängnis nennt. „Dann ist die Welt auch ein Gefängnis“, sagt Rosenkranz. Und Hamlet weicht nicht vor der Konsequenz zurück: „Ein tüchtiges Gefängnis, worin es viele Verschläge, Löcher und Kerker gibt, von denen Dänemark eins der schlimmsten ist.“ Die vornehme Welt in Hamlet ist ein Bild von der Welt im allgemeinen.

Wenn aber die Welt so ist, wenn die reine und fürstliche Natur in der Welt so gestellt, so umringt ist, dann entstehen notwendigerweise die großen unbeantwortbaren Fragen: Wie? und Warum? Die Frage über das Verhältnis zwischen den Guten und den Bösen hier auf Erden mit ihrem ungelösten Rätsel führt zu der Frage über die Lenkung der Welt, über eine waltende Gerechtigkeit, über das Verhältnis zwischen der Welt und einem Gotte. Und der Gedanke — Hamlets wie Shakespeares — pocht an die verschlossene Pforte des Mysteriums.

XIV.

Wenn nun auch in Hamlet wie in keinem früheren Drama Shakespeares in direkter Form mancherlei ausgesprochen ist, was dem innersten Seelenleben des Dichters entspricht, so hat er es doch sehr wohl verstanden, der Gestalt des Helden selbständiges Leben mitzuteilen. Aus seinem Eigenen gab er ihm die unergründliche Tiefe mit; im übrigen behielt er die Situation und die Verhältnisse bei, die er aus seinen Quellen übernommen hatte. Es läßt sich nun nicht leugnen, daß er dabei auf Schwierigkeiten stieß, die er keineswegs völlig zu überwinden vermocht hat. Die alte Fabel mit ihren rohen Konturen, ihrer mittelalterlichen Auffassung, ihren heidnischen und später hinzugekommenen dogmatisch katholischen Elementen, ihrem Bestehen auf der Blutrache als dem selbstverständlichen Recht, ja der selbstverständlichen Pflicht des einzelnen, stimmte an und für sich nicht sonderlich überein mit dem reichen Gedanken-, Traum- und Gefühlsleben, womit Shakespeare den Helden dieser Fabel ausgestattet hat. Es entstand eine gewisse Spaltung zwischen der Hauptperson und den Verhältnissen. Ein Fürst, der Shakespeare an Scharfsinn ebenbürtig ist, sieht einen Geist und spricht mit ihm. Ein Renaissanceprinz, der einen ausländischen Universitätskursus durchgemacht und Neigung zu philosophischen Grübeleien hat, ein junger Mann, der Verse schreibt, der Musik treibt und die Kunst des Vortrags, Fleuretsfechten und Dramaturgie versteht, ja der als Dramaturg ein Meister ist, beschäftigt sich gleichzeitig mit dem Gedanken, persönlich Blutrache zu nehmen. Er weiß und spricht es aus, daß niemand vom Jenseits zurückkehrt, und hat doch selbst mit einem Geist gesprochen. Ab und zu tut sich im Drama eine Kluft auf zwischen der Schale der Handlung und ihrem Kern.

Doch mit seinem genialen Blick verstand Shakespeare gerade aus dieser Spaltung Vorteil und Nutzen zu ziehen. Sein Hamlet glaubt an das Gespenst und — zweifelt. Er erhält die Aufforderung, die Rache zu vollführen und — zögert. Ein großer Teil von der tiefen Originalität der Gestalt wie des Dramas ergab sich beinahe von selbst aus dieser Spaltung zwischen dem mittelalterlichen Charakter der Fabel und dem Renaissance-naturell

des Helden, welches so tief und vielseitig ist, daß es ein halbwegs modernes Gepräge trägt.

Wie die Hamletgestalt sich schließlich in Shakespeares Phantasie ausformt und in seinem Drama lebt, ist sie eine der nicht sehr zahlreichen Gestalten in Kunst und Poesie, die wie der gleichzeitig von Cervantes angelegte Don Quijote und der etwa zweihundert Jahre später von Goethe geschaffene Faust einer Generation nach der anderen Aufgaben zu lösen und Rätsel zu deuten gibt. Ja, vergleicht man die beiden unsterblichen Figuren, Hamlet (1604) und Don Quijote (1605), so ist Hamlet sogar unzweifelhaft der geheimnisvollere und interessantere von beiden. Don Quijote steht mit der Vorzeit im Bunde; er ist der naive Rittergeist, der sein Zeitalter überlebt hat und in einer verständigen, prosaischen Zeit überall mit seiner Begeisterung Anstoß erregt und zum Gelächter wird; er trägt das sichere, leicht greifbare Profil der Karikatur. Hamlet steht mit der Zukunft, mit der modernen Zeit im Bunde; er ist der grübelnde, überlegene Geist und steht mit seinen hohen, strengen Idealen in verderbten und wertlosen Umgebungen einsam da, er muß sein Inneres verbergen und gibt überall Ärgernis; er hat das unergründliche Wesen und die stets wechselnde Physiognomie der Genialität. Goethes berühmte Erklärung von Hamlet im Wilhelm Meister (viertes Buch, Kapitel XIII) läuft darauf hinaus, daß hier eine große Tat einer Seele, die ihr nicht gewachsen ist, auferlegt sei. „Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird vernichtet. Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann.“

Die Erklärung ist geistvoll, tiefsinnig, aber nicht völlig richtig. Man hört den Geist der Humanitätsperiode hindurch, man sieht, wie er eine Gestalt aus der Renaissancezeit nach seinem Bilde umformt. Hamlet ist nicht so ohne weiteres „schön, rein, edel, höchst moralisch“ — er, der zu Ophelia die schneidend wahren, unvergeßlichen Worte sagt: „Ich bin selbst leidlich tugendhaft, und gleichwohl habe ich mir solche Dinge vorzuwerfen, daß es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren.“ Eine solche Wendung läßt Goethes Adjektiva etwas unschmackhaft erscheinen. Allerdings

schreibt Hamlet sich nach diesen Worten schlechte Eigenschaften zu, die er gar nicht hat; aber die Äußerung in ihrer Allgemeinheit entspricht sicherlich seiner Meinung, und alle besseren Menschen werden sich so beurteilen. Hamlet ist kein Tugendheld. Er ist nicht nur rein, edel, moralisch u., sondern ist oder wird zugleich auch wild, bitter, hart, bald zärtlich, bald obscön, exaltiert bis an die Grenze des Irrsinns, gleichgültig, grausam. Freilich ist er zu schwach für seine Aufgabe, oder richtiger, seine Aufgabe paßt nicht für ihn; aber er ist im allgemeinen keineswegs ohne sinnliche Stärke noch ohne Tatkraft. Er ist ja nicht ein Kind der Humanitätszeit mit ihrer Reinheit und Moral, sondern der Renaissance mit ihren überströmenden Kräften, ihrer sprudelnden Lebensfülle und ihrem tapferen dem Tode in die Augen Sehen.

Shakespeare hat sich von Anfang an Hamlet als Jüngling gedacht. In der ersten Quartausgabe ist er ganz jung, ungefähr neunzehn Jahre alt. Mit diesem Alter stimmt es überein, daß er in Wittenberg studiert; junge Leute begannen und beschloßen sogar zu jener Zeit ihre Universitätsstudien weit früher als heutzutage. Mit diesem Alter stimmt es überein, daß seine Mutter ihn: boy (How now, boy III, 4) anredet, was in der folgenden Ausgabe gestrichen ist, demnächst, daß seinem Namen stets das Wort young beigelegt ist, und zwar nicht allein, um ihn im Gegensatz zu seinem Vater zu bezeichnen; ferner, daß der König hier (nicht in der Ausgabe von 1604), ihn stets „Sohn Hamlet“ anredet; endlich, daß die Mutter noch jung genug ist, um eine von fürchterlichen Folgen begleitete erotische Leidenschaft hervorrufen zu können, oder doch daß Claudius sich den Anschein geben kann, als habe sie eine solche bei ihm wachgerufen. Der Satz, in dem Hamlet der Mutter vorhält, das Blut rinne in ihrem Alter zu träge und kalt, als daß er es Liebe nennen könne, was sie zu ihrem Schwager hingezogen habe, findet sich nicht in der Ausgabe von 1603. Doch der ausschlaggebende Beweis, daß Shakespeare Hamlet anfangs viel jünger (genau elf Jahre jünger) aufgefaßt hat als später, liegt in der Kirchhofsszene (V, 1) vor. Hier sagt der erste Totengräber von dem Clown Morick, sein Schädel habe ein Duzend Jahre in der Erde gelegen; in der Ausgabe von 1604 sind dreiundzwanzig Jahre daraus geworden, und gleichzeitig wird es ausdrücklich hervorgehoben, daß Hamlet, der ihn als Kind gekannt habe, nun dreißig Jahre

alt sei. Der Totengräber erzählt nämlich zuerst, daß er gerade an dem Tage, da Prinz Hamlet geboren worden, sein Amt angetreten habe, und später sagt er: „Seit dreißig Jahren bin ich hier Totengräber.“ Hiermit stimmt es überein, daß der König im Schauspiel gerade dreißig Jahre als die Zeit angibt, die seit seiner Hochzeit mit der Königin vergangen sei, und Ophelias Worte (III, 1), sie sehe in Hamlet das unvergleichliche Bild aufgeblühter d. h. reifer Jugend (*blown youth*).

Die Bewegung in Shakespeares Gemüt ist augenscheinlich folgende gewesen: Von Anfang an hat er die Sachlage so aufgefaßt, daß Hamlet dem Gegenstande des Dramas entsprechend Jüngling sein müsse. So war der ungeheure Eindruck am besten begreiflich, den das schnelle Vergessen des Vaters seitens der Mutter und ihre eilige Hochzeit auf sein Gemüt machte. Er hatte im stillen Wittenberg fern von der Welt in dem Glauben gelebt, das Dasein sei so harmonisch, wie es sich einem jungen Prinzen zeige. Er bildete sich ein, daß die Ideale hier auf Erden hoch gehalten würden, daß geistiger Adel und feine Gefühle die Welt beherrschten, daß im Staatsleben Gerechtigkeit, im Privatleben Treu und Glaube walteten. Er bewunderte seinen großen Vater, ehrte seine schöne Mutter, liebte leidenschaftlich die anmutige Ophelia, hatte eine hohe Meinung von den Menschen, besonders von den Frauen. In dem Augenblicke, da er seinen Vater verliert und seine Gedanken über die Mutter ändern muß, stürzt seine ganze, lichte Lebensanschauung zusammen. Hat die Mutter den Vater vergessen und jenen Mann heiraten können, welchen Wert hat dann die Frau! Und was ist dann das Leben wert! Deshalb, noch ehe er von der Erscheinung des Geistes etwas erfahren, geschweige denn diesen gesehen und gehört hat, die reine Verzweiflung in seinem Monologe:

O daß dies feste, nur zu feste Fleisch
Wie Schnee mir schmolze, mir wie Tau zerginge!
O daß der Ew'ge sein Gebot nicht hätte
Gerichtet wider Selbstmord! . . .

Daher auch seine naive Vermunderung, daß man liebenswürdig lächeln und doch ein Schurke sein könne. Die Begebenheit wird ihm zu einer vorbildlichen Begebenheit, zu einer Probe dessen, wie die Welt ist. Daher die Worte zu Rosenfranz und Gildenstern: „Ich habe seit kurzem, ich weiß nicht wodurch, alle meine Munterkeit eingebüßt.“

Daher die Worte: „Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! Wie edel durch Vernunft! Wie unbegrenzt an Fähigkeiten! In Form ein Gott! Die Zierde der Welt!“ Diese Worte drücken seine frühere helle Lebensanschauung aus. Jetzt ist sie eingebüßt, und jetzt ist ihm die Welt nichts anderes als „ein fauler, verpesteter Haufe von Dünsten.“ Und der Mensch! Was kann „diese Quintessenz des Staubes“ für ihn sein! Er findet weder Freude am Manne noch am Weibe.

Seine Selbstmordgedanken haben diese Quelle. Je bedeutender ein junger Mann ist, desto stärker ist bei seinem Eintreten ins Leben sein Verlangen, in Menschen und Verhältnissen seine Ideale verwirklicht zu sehen. Nun erkennt Hamlet plötzlich, daß das Dasein ganz anders ist, und er denkt daran zu sterben, da er es nicht umformen kann.

Außerst schwer fällt es ihm, zu glauben, daß die Welt so schlecht sei. Daher sucht er stets nach neuen Beweisen, daher läßt er unter anderem das Schauspiel aufführen. Sein Jubel, sobald er eine Schlechtigkeit demaskiert, ist nur die reine Freude der Erkenntnis mit tiefer Traurigkeit als Hintergrund, die formelle Freude darüber, daß er nun endlich begreift, wie erbärmlich die Welt sei. Seine Ahnung bestätigt sich; es stimmt. Es liegt kein herzenskalter Pessimismus darin. Hamlets Feuer erlischt nie, seine Wunde schließt sich nicht. Das vergiftete Schwert des Laertes trifft eine noch blutende Seele.*)

Alles dies, was sich allerdings sehr wohl bei einem dreißigjährigen Manne denken läßt, ist natürlicher, von vorn herein einleuchtender bei einem neunzehnjährigen. Aber je länger Shakespeare an seinem Drama arbeitete, je mehr er der Neigung folgte, in Hamlets Gemüt wie in eine Schatzkammer seine eigene Lebensweisheit, die Summe seiner eigenen Erfahrungen und Äußerungen seines eigenen scharfen, männlichen Wises niederzulegen, um so tiefer sah er ein, daß das Jünglingsalter ein zu enger Rahmen um diesen geistigen Inhalt sei, und er verließ Hamlet das erwachende Mannesalter.**)

*) Man vergleiche Hermann Türck: Das psychologische Problem in der Hamlettragödie 1890.

**) Man vergleiche F. Sullivan: On Hamlet's Age. New Shakespeare Society's Transactions 1880—1886.

Hamlets Glaube an die Menschen und sein Vertrauen auf sie ist gesprengt, schon ehe der Geist sich ihm offenbart. Von dem Augenblicke an, da der Geist des Vaters ihm ein noch weit entscheidlicheres Verständnis der ihn umgebenden Verhältnisse eröffnet hat, ist seine ganze Seele in Aufruhr.

Daher der Abschied, der stumme Abschied von Ophelia, die er in Briefen das Götterbild seiner Seele genannt hatte. Sein Frauenideal ist vernichtet. Sie gehört nun mit zu jenen „Werkeltags-erinnerungen“, die er im Gefühle seines großen Berufes auf der Tafel seines Lebens auslöschen will. Neben seinem Vorhaben hat sie keinen Platz mehr in seiner Seele, passiv und dem Vater gehorsam, wie sie ist. Sich ihr anvertrauen kann er nicht; sie hat sich der Aufgabe, seine Geliebte zu sein, so wenig gewachsen gezeigt, daß sie seine Briefe und Besuche abgewiesen hat. Ja, sie überliefert dem Vater seinen letzten Brief, damit dieser ihn bei Hofe zeige und vorlese. Schließlich läßt sie sich dazu gebrauchen, ihn auszukundschaften. Er traut keinem Weibe mehr und kann keinem trauen.

Er beabsichtigt, sich gleich zur Tat aufzuraffen, aber allzu viele Gefahren stürmen auf ihn ein, Grübeleien über die entsetzlichen Mitteilungen des Geistes und über die Welt, in der solches geschehen kann; dann Zweifel, ob der Geist wirklich der Vater war, oder ob es vielleicht ein irreführender, schadenfroher Geist gewesen; endlich Zweifel an sich selbst, ob er geeignet sei, das Zertrümmerte wieder aufzurichten und zu ordnen, ob er fähig sei, seines Rächer- und Richteramtes zu walten. Der Zweifel über die Zuverlässigkeit des Geistes führt zur Aufführung des Schauspiels im Schauspiel, wodurch der Beweis für die Schuld des Königs erbracht wird. Das Gefühl der eigenen Unfähigkeit zur Lösung der Aufgabe bewirkt den Aufschub der Tat.

Daß er an und für sich nicht ohne Tatkraft ist, offenbart der weitere Verlauf des Stückes zur Genüge. Ohne Bedenken stößt er den Lauscher hinter der Tapete nieder; ohne Wanken und ohne Mitleid sendet er Rosenkranz und Gölldenstern in den sicheren Tod; er entert ein feindliches Schiff, und, unentwegt sein Ziel im Auge behaltend, rächt er sich am Könige, ehe er stirbt. Dies schließt jedoch nicht aus, daß er in seinem Innern mächtige Hemmnisse zu überwinden hat, ehe er zur entscheidenden Tat schreitet.

Seine Reflexion ist ihm im Wege, die fahle, kränkliche Überlegung, wovon er in seinem Monologe spricht.

Im Volksbewußtsein ist er so zu dem großen Typus eines Zauderers und Träumers geworden, und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein haben Hunderte von einzelnen Persönlichkeiten und ganze Völkerschaften sich im Spiegel dieser Figur betrachtet.

Man muß nun nicht vergessen, daß diese dramatisch sonderbare Erscheinung eines Helden, der nicht handelt, bis zu einem gewissen Grade von der Technik des Dramas bedingt war. Wenn Hamlet gleich, nachdem er die Mitteilung des Geistes erhalten hatte, den König tot schlug, so wäre das Stück in einem einzigen Aufzuge zu Ende. Es war daher durchaus nötig, Verzögerungen eintreten zu lassen.

Aber man hat Shakespeare mißverstanden, wenn man in Hamlet einen ganz modernen Reflexionskranken ohne Tatkraft gesehen hat. Es ist geradezu eine Ironie des Schicksals, daß er eine Art Sinnbild von nachdenkender Schlassheit geworden ist, er, der Pulver in allen Nerven und allen Sprengstoff des Genies in seiner Natur hat.

Shakespeare hat unstreitig, unzweifelhaft sein Wesen verdeutlichen wollen, indem er junge Tatkraft, die ohne Bedenken ihr Ziel verfolgt, als Gegensatz zu ihm aufstellte.

Als Hamlet sich nach England senden läßt, erscheint der junge norwegische Prinz Fortinbras mit seinem Kriegsvolk, bereit, sein Leben aufs Spiel zu setzen für ein Fleckchen Land, das nicht fünf Dukaten an Pacht wert ist. Und Hamlet sagt (IV, 4):

Wie jeder Anlaß zeuget wider mich
Und meine träge Rache spornt . . .
. ich weiß nicht,
Weshwegen ich noch lebe, um zu sagen:
Dies muß geschehn!

Und er verzweifelt über den Vergleich mit Fortinbras, dem zarten Königssohn, der an der Spitze einer Schar von Keisigen einer Eierschale wegen alles aufs Spiel setzt:

Wahrlich, groß sein,
Heißt: nur für einen großen Gegenstand
Sich regen; doch in Tällen, wo die Ehre
Steht auf dem Spiele, selbst um einen Strohhalme
Den Kampf noch groß zu finden . . .

Für Hamlet handelt es sich indessen um weit mehr als um „die Ehre“, einen Begriff, der einer tief unter der seinen liegenden Sphäre angehört. Es ist natürlich, daß Hamlet sich Fortinbras gegenüber, der mit Trommeln und klingendem Spiel an der Spitze seiner Krieger auszieht, nicht wenig beschämt fühlt — er, der weder einen Plan entworfen noch durchgeführt hat. Er leidet unter seiner Unfähigkeit zu handeln, nachdem er sich durch das Schauspiel der Schuld des Königs vergewissert, gleichzeitig aber auch dem König seine Gesinnung zu erkennen gegeben hat. Doch jene Unfähigkeit beruht nur darauf, daß der lähmende Eindruck dessen, was das Leben ist, und alle die durch diesen Eindruck erzeugten Grübeleien, seine Kräfte so stark in Anspruch nehmen, daß das Rächeramt selbst in seinem Bewußtsein zurücktritt. Alles, was in ihm ist, Pflichten gegen den Vater, Pflichten gegen die Mutter, Ehrfurcht, Entsetzen über die Missetat, Haß, Mitleid, die Angst vor der Tat und vor der Unterlassung der Tat, das alles liegt in seinem Inneren miteinander in Streit. Er fühlt, selbst wenn er es nicht ausdrücklich sagt, wie wenig durch die Vernichtung des einzelnen, schädlichen Tieres zu gewinnen ist. Er selbst ist ja so viel mehr geworden als er anfangs war: der zur Ausübung einer Vendetta erkorene Jüngling. Er ist der große Dulder geworden, der höhnt und beschämt, schilt und sich quält. Er ist der Aufschrei der über sich selbst entsetzten Menschheit geworden.

Hier in Hamlet liegt „der Sinn des Ganzen“ nicht an der Oberfläche. Deutlichkeit ist nicht das Ideal gewesen, das Shakespeare bei der Ausarbeitung dieses Trauerspiels wie früher bei Richard III. vorgeschwebt hat. Hier gibt es Rätsel und Selbstwidersprüche zur Genüge; aber das Anziehende des Stückes beruht zu einem nicht geringen Teil eben auf dieser seiner Dunkelheit.

Wir alle kennen jene Art wohlgeschriebener Bücher, deren Form untadelhaft, deren Idee klar ist, deren Persönlichkeiten in sicheren Umrissen dastehen. Man liest sie mit Vergnügen. Hat man sie aber gelesen, so ist man mit ihnen fertig. Es steht nichts zwischen den Zeilen; es öffnet sich kein Abgrund zwischen den einzelnen Abschnitten; nirgends herrscht in ihnen geheimnisvolles Halbdunkel, nirgends Schatten, in dem man träumen kann. Und es gibt andere Bücher, deren Grundgedanke vieldeutig ist, und über die sich streiten läßt, deren Bedeutung aber weniger in dem

liegt, was sie direkt ausdrücken, als vielmehr in dem, was sie ahnen und erraten lassen und über das sie zu eigenem Nachdenken anregen. Sie haben die ganz eigentümliche Kraft, Gedanken und Gefühle in Bewegung zu setzen, und zwar weit mehr, vielleicht sogar ganz andere, als die ursprünglich darin enthaltenen. Ein solches Buch ist Hamlet. Hamlet besitzt als Seelengeschichte nicht die Klarheit der klassischen Kunst; der Held ist eine Seele, der alle die Undurchsichtigkeit und Fülle wirklicher Seelen innewohnt, aber ein Geschlecht nach dem anderen hat an der Geschichte mitgedichtet und die Summe seiner Erfahrungen darin niedergelegt.

Das Leben ist für Hamlet nur zur Hälfte Wirklichkeit, halb ist es Traum. Hier und da ist er wie ein Nachtwandler, wenn er auch oft wachsam ist wie ein Rundschafter. Er hat eine Geistesgegenwart, die ihm immer die treffendste Antwort eingibt, und doch ist er gleichzeitig so geistesabwesend, daß er den gefaßten Voratz fahren läßt, um einen Gedankengang oder ein Traumlabyrinth zu verfolgen. Er erschreckt, amüsiert, fesselt, verwirrt, beunruhigt. Wenig dichterische Gestalten haben wie er beunruhigt. Obgleich er unablässig redet, ist er von Natur einsam, ja, er ist die seelische Einsamkeit selbst, die sich nicht mitzuteilen vermag.

„Sein Name,“ hat Victor Hugo von ihm gesagt, „ist wie der Name eines Holzschnittes von Albrecht Dürer: Melancholia. Die Fledermaus schwebt über Hamlets Haupt; zu seinen Füßen sitzt die Wissenschaft mit Globus und Kompaß, die Liebe mit dem Stunden-glas, und hinter ihm am Horizonte steht eine ungeheurere Sonne, die den Himmel über ihm noch dunkeler macht.“ Und auf der anderen Seite ist sein Wesen Orkan, das heißt Zorn und Entrüstung, ein Hohn, der die Welt rein fegt.

In ihm ist ebensoviel Entrüstung wie Schwermut, ja seine Schwermut ist eine Folge seiner Entrüstung. Leidende und denkende Menschen haben einen Bruder in ihm gefunden. Daher die außerordentliche Volkstümlichkeit der Gestalt, so wenig allgemeinfaßlich sie auch ist.

Zuschauer und Leser fühlen mit Hamlet und verstehen ihn; denn wenn wir erwachsen ins Leben hinaustreten, entdecken alle Besseren unter uns, daß dieses nicht so ist, wie wir es uns gedacht hatten — sondern tausendfach fürchterlicher: Etwas ist faul im

Staate Dänemark. Dänemark ist ein Kerker, die Welt ist voll von derartigen Gefängnissen. Der Geist sagt uns: Es sind fürchterliche Dinge geschehen, täglich geschehen fürchterliche Dinge. Schaffe du dem Unrecht Abhilfe; bringe alles auf den rechten Platz. Die Welt ist aus den Fugen; bringe du sie wieder ins Geleise. — Aber unsere Arme sinken. Das Unrecht ist uns zu klug und zu stark.

In Hamlet, dem ersten philosophischen Drama der neueren Zeit, tritt zum ersten Male der typische moderne Mensch hervor mit dem tief empfundenen Streit zwischen dem Ideal und der Umgebung, mit der tiefgefühlten Kluft zwischen den Kräften und der Aufgabe, mit der ganzen inneren Mannigfaltigkeit des Wesens, mit Witz ohne Lustigkeit, mit Härte und Hartgefühl, mit stetem Auf-schieben und rasender Ungeduld.

XV.

Werfen wir einen Blick auf Hamlet als dramatisches Werk und vergegenwärtigen wir uns, um den vollen Eindruck von Shakespeares Größe zu erhalten, zuerst das rein Theatralische, die sinnlich anschauliche Seite, das, was als ausschließlich pantomimisch im Gedächtnis haften bleibt:*)

Die Nachtwache auf der Terrasse von Kronborg und das Erscheinen des Geistes vor den dort befindlichen Soldaten und Häuptlingen. Ferner unter den prachtvoll gekleideten Hofleuten die in Trauer gekleidete Gestalt des Prinzen, die wie ein lebendes Bild des Grames abseits steht, ein Äußeres, seelenvoll und geistvoll, aber mit einer Miene, als könnte er nie wieder froh werden. Dann seine Begegnung mit dem Geiste des Vaters, dem er folgt; der Schwur aufs Schwert unter öfterem Wechseln des Platzes. Dann sein Benehmen, als er, um seine Exaltation zu verdecken, sich wahnsinnig stellt. Dann das Schauspiel im Schauspiel; der Degenstoß durch die Tapete; die liebliche Ophelia mit Blumen und Stroh im Haar. Hamlet mit Yoricks Schädel in der Hand. Der Kampf mit Laertes im Grabe der Ophelia, dieser barocke, aber so sinnbildliche Auftritt. Wie das vom Gistmord handelnde Schauspiel der damaligen Sitte gemäß durch eine Pantomime vor-

*) R. Werder: Vorlesungen über Hamlet. Seite 3.

bereitet wird, so ist dieser Kampf im Grabe die Pantomime zu dem Kampf auf Leben und Tod, der bald vor sich gehen soll, denn beide verschlingt gleich nachher das Grab, worin sie stehen. Dann folgt das Kampfspiel, bei dem die Königin an dem Gifte stirbt, das der König für Hamlet bereitet hat, und Laertes durch den Stoß mit dem für Hamlet bestimmten giftigen Schwerte — bis Hamlet schließlich mit dem letzten Aufflackern seiner Kraft den König fällt und dann selbst vergiftet zu Boden stürzt — eine vom Dichter veranstaltete allgemeine Niedermetzlung (havock) der Hauptgestalten des Dramas, ein vierfaches *Castrum doloris*, dessen Stimmung durch die Siegesfanfaren des jungen Fortinbras unterbrochen wird, die sich wieder in Wehmut auflösen. Das alles ist ebenso anschaulich wie groß und schön.

Und nun füge man in der Erinnerung dieser Gewalt des Sichtbaren in dem Drama die Stimmung des Stückes hinzu, seine fesselnde Macht, die auf der Teilnahme beruht, welche Shakespeare uns für die Hauptperson einzulösen verstanden hat, den Eindruck von den Qualen der starken und warmen Seele, die sich in verdorbene und verfaulende Umgebungen versetzt sieht. Von Natur war er aufrichtig, enthusiastisch, voll von Vertrauen und Liebesdrang; die Falschheit der anderen zwingt ihn zur Falschheit; die Schlechtigkeit der anderen zwingt ihn zum Mißtrauen und Haß, und das an dem ermordeten Vater verübte Verbrechen schreit aus der Unterwelt zu ihm um Rache.

Seine Entrüstung über die Erbärmlichkeit ist herzerreißend. Seine Verachtung der Jämmerlichkeit wirkt tief wohlthuend.

Von Natur ist er Denker. Er denkt nicht allein, um eine Handlung einzuleiten und mit Überlegung vorzubereiten, sondern er denkt aus der Leidenschaft: zu verstehen. Den Schauspielern, die nur den Mörder entschleiern sollen, gibt er über die Ausübung ihrer Kunst treffende und tiefsinnige Ratschläge. Rosenkranz und Guildenstern, die ihn über die Ursache seiner Melancholie befragen, setzt er in tiefgehenden Wendungen auseinander, daß Lebensfreude für ihn eine Unmöglichkeit sei.

Nie macht er dem durch starke Eindrücke bei ihm erzeugten Gefühle in schlichten bündigen Worten Luft. Seine Repliken bewegen sich niemals in der geraden Linie, als dem nächsten Wege für den Ausdruck des Gedankens, sondern in geistreichen, weither

geholten Gleichnissen, in wigigen, der Sache anscheinend fernliegenden Einfällen. Spöttische, räthelhafte Wendungen verbergen, was er empfindet. Zu solchen Wendungen ist er gezwungen seine Zuflucht zu nehmen, weil er so lebhaft fühlt, daß er, um seine Gemütsbewegung nicht preiszugeben, d. h. um sich nicht von seinem Schmerze überwältigen zu lassen, diesen hinter wild lustigen Ausrufen verbergen muß. Daher ruft er, nachdem er die Geistererscheinung gesehen hat: „He, heda Bursch! Komm Vogel, komm!“ Daher sagt er zum Geiste: „Bohl gesprochen, alter Maulwurf!“ Und daher ruft er, als der König sich während des Schauspiels verraten hat: „Heda, etwas Musik, die großen Flöten!“ Sein fingierter Wahnsinn ist gar nichts andres als eine geflißentliche Übertreibung dieses Hanges.

Das ihm aufgebürdete Schreckensgeheimnis hat sein Wesen aus dem Gleichgewicht gebracht. Der scheinbare Wahnsinn bietet ihm die Möglichkeit, sich Vinderung zu verschaffen, indem er das, was ihm auszusprechen peinlich ist, in indirekter Form zum Ausdruck gelangen läßt, während der Wahnsinn gleichzeitig die Aufmerksamkeit von der eigentlichen Ursache seiner tiefen Verstimmung ablenkt. Ganz verstellt er sich nicht, wenn er so wild spricht; denn der Aufruhr, den der Eindruck von dem Schrecken seines Lebens in ihm angefacht hat, macht es ihm natürlich, sich seiner Umgebung gegenüber in sonderbaren und kühnen Sarkasmen ergehen zu lassen, und „es ist Methode im Wahnsinn“; aber die bis zum Rande des Irrsinns gesteigerte Erregung, worin die Handlungsweise der andern ihn so häufig versetzt, wird wieder durch den Drang nach Sammlung abgelöst, den er in den einsamen Erwägungen, die seine Monologe ausmachen, zu befriedigen sucht.

Wenn die Leidenschaften in ihm erwachen, kann er sie nur schwer beherrschen. Es ist eine nervöse Überreizung, die sich Lust macht, wenn er Ophelia auffordert, ins Kloster zu gehen, und es geschieht in einem Anfall von nervöser Wut, daß er Polonius niedersticht. Doch gewöhnlich geht die Leidenschaft ein. Zu Verstellung und List gezwungen, wie er es ist oder zu sein meint, wird er von Ungeduld verzehrt und höhnt und schilt sich stets aufs neue wegen seiner Untätigkeit, als wäre diese Phlegma oder Feigheit.

Schon das Mißtrauen, dieses neue Element in seiner Seele, macht ihn vorsichtig; er kann nicht sofort handeln, nicht einmal reden. „Im ganzen Dänemark lebt kein Schuft,“ beginnt er; „so groß wie der König“ sollte die Fortsetzung lauten; dann ergreift ihn die Furcht, von den Kameraden verraten zu werden, und er schließt: „der nicht ein Erzschem ist.“

Von Natur ist er so offen und warm, wie wir ihn in seinem Verkehr mit Horatio sehen, er spricht kameradschaftlich mit den Wachtposten auf der Terrasse, er ist zuerst herzlich gegen alte Bekannte wie Rosenkranz und Gildenstern, und gegen die reisende Schauspielertruppe benimmt er sich einfach, liebenswürdig entgegenkommend ohne Herablassung. Plötzlich aber ist er durch die qualvollsten Erlebnisse und die bittersten Erfahrungen zur Verslossenheit gezwungen worden; kaum hat er, um nicht gleich durchschaut zu werden, seine Maske angelegt, so fühlt er sich von Spähern umgeben; selbst seine Freunde, sogar seine Geliebte stehen auf seiten der Gegner, und obgleich er sein Leben für bedroht hält, meint er doch schweigen und warten zu müssen.

Seine Maske ist oft genug nur von Flor — schon aus Rücksicht auf die Zuschauer, denen Shakespeare ja den Wahnsinn durchsichtig erscheinen lassen mußte, wenn die irrsinnigen Reden sie nicht langweilen sollten.

Man erinnere sich des so witzigen Dialoges zwischen Polonius und Hamlet (II, 2), der beginnt: „Was lest ihr da, mein Prinz?“ — „Worte, Worte, Worte!“ In Wirklichkeit liegt kein Schimmer von Irrsinn in allen diesen Anzüglichkeiten, bis Hamlet zu allerletzt, ihre Wirkung zu verwischen mit dem Sage endigt: „Denn Ihr selbst, Herr, würdet so alt werden, als ich bin, wenn Ihr, wie ein Krebs, rückwärts gehen könntet.“

Oder man nehme das lange Gespräch (III, 1) zwischen Hamlet und dem Paare Rosenkranz und Gildenstern über die Flöte, die er hat holen lassen und auf der er sie zu spielen bittet. Das Ganze ist eine Parabel, so einfach und treffend wie eine Parabel des Neuen Testaments. Und schließlich heißt es mit siegreicher Logik in dichterischer Form:

Nun seht einmal, was für ein nichtswürdiges Ding Ihr aus mir machen wollt! Ihr wollt auf mir spielen; Ihr wollt Euch den Anschein geben,

als ob Ihr die Griffe auf mir kenntet! Ihr wollt das Herz aus meinem Geheimnis reißen; Ihr wollt mich von meiner tiefsten Note bis zum höchsten Tone meines Umfangs prüfen: und da ist viel Musik, herrlicher Wohlklang in diesem kleinen Instrumente: und doch könnt Ihr's nicht zum Sprechen bringen. Wetter, dachtet Ihr, daß ich leichter als eine Flöte zu spielen sei. Nennt mich, welches Instrument Ihr wollt; Ihr könnt mich wohl verstimmen, aber auf mir spielen könnt Ihr nicht.

Bloß um sich einen Freipaß zu solchen überlegenen und wüthigen Aussprüchen zu sichern, benutzt Hamlet die Wendung: „Ich bin nur toll bei Nord=Nord=West; weht der Wind aus Süden, so kann ich einen Reiher von einem Falken unterscheiden.“

Den äußeren Schwierigkeiten haben sich innere Hemmnisse zugesellt, die er nicht zu überwinden vermag. Er macht sich, wie wir gesehen haben, deshalb leidenschaftliche Vorwürfe. Aber diese Selbstvorwürfe sprechen nicht Shakespeares Auffassung von Hamlet noch sein Urtheil über ihn aus. Sie schildern die Ungeduld seines Wesens, seine Sehnsucht nach Genugthuung, seinen Drang, die Gerechtigkeit siegen zu sehen; sie bezeichnen nicht seine Schuld.

Überhaupt ist die ganze alte Lehre von der tragischen Schuld und Strafe, die davon ausgeht, daß der Tod am Schlusse der Tragödie stets die Strafe für eine Schuld sei, nur veraltete Scholastik, nur als Aesthetik verkleidete Theologie; es bezeichnet einen wissenschaftlichen Fortschritt, daß diese noch vor einem Menschenalter als Kezerei betrachtete Ansicht jetzt fast überall durchgedrungen ist, was noch nicht der Fall war, als der Verfasser dieser Zeilen in seiner ersten Arbeit einen Protest einlegte gegen diesen Einbruch der überlieferten Moral auf ein Gebiet, von dem man ihr nur heimzuleuchten hat.

Es gibt Leute, welche die Frage über die mögliche Schuld Hamlets durch die Antwort abgeschnitten haben, daß seine angenommene Tollheit wirkliche Tollheit sei. So z. B. Brinsley Nicholson in der Abhandlung *Was Hamlet mad?* (New Shp. Soc. Transact, 1880—1886), die Hamlets krankhafte Melancholie, seine unzusammenhängende und sonderbare Rede nach der Geistererscheinung, seinen Mangel an Verantwortlichkeitsgefühl, als er Polonius ermordet und Rosenkranz und Gölldenstern in den Tod sendet, seine Angst davor, den König Claudius, während dieser betet, durch einen Mord in den Himmel zu befördern, seine Roheit Ophelia gegenüber, seinen ewigen Argwohn hervorhebt uzw.

In alle dem Symptome wirklicher Tollheit sehen zu wollen, ist jedoch nicht nur eine Blumpheit, sondern eine Verkennung dessen, was Shakespeare augenscheinlich gemeint hat. Zwar verstellt Hamlet sich nicht so planmäßig und kalt wie später Edgar in *Lear*, aber die Exaltation seines Wesens muß deshalb nicht mit Wahnsinn verwechselt werden. Er benützt den Wahnsinn, steht nicht unter dessen Herrschaft.

Damit soll nicht gesagt sein, daß die Verstellung sich zweckdienlich erweist und ihm sein Rächeramt erleichtert; im Gegenteil, sie erschwert es ihm, indem der Wahnsinn ihn zu geistreichen Seitensprüngen und Streifzügen verführt. Sein Geheimnis sollte dadurch verschleiert werden, doch nach der Aufführung des Schauspiels ist dies Geheimnis dem König bekannt, und der verstellte Wahnsinn wird überflüssig, obgleich Hamlet ihn beibehält. Er versucht daher nun in Übereinstimmung mit der Aufforderung des Geistes das Schamgefühl der Mutter wachzurufen und sie vom König loszureißen. Als er jedoch Polonius erstochen hat, wo er seinen Stiefvater zu fällen hoffte, wird er bewacht und fortgesandt und muß also seine Rache noch länger aufschieben.

Während es in diesem Jahrhundert zahlreiche, besonders deutsche Kritiker gegeben hat, die (wie Kreyßig) über Hamlet als „geistreichen Schwächling“ ihre Mißbilligung ausgesprochen haben, hat ein einzelner deutscher Forscher mit Leidenschaft Verwahrung dagegen eingelegt, daß Shakespeare überhaupt daran gedacht habe, Hamlet als reflexionskrank zu schildern, und hat — mit Begeisterung, mit heftigen Ausfällen gegen eine Menge seiner Landsleute, aber mit einer Auffassung des Stückes, die dessen Idee verringert und dessen Bedeutung vermindert — behauptet, daß die Hindernisse, gegen die Hamlet anzukämpfen habe, rein äußerlicher Natur seien. Ich denke an die Vorlesungen über Hamlet, die der alte Hegelianer Karl Werder von 1859 bis 1872 an der Universität zu Berlin gehalten hat.*). Der an und für sich nicht unvernünftige Gedankengang läßt sich folgendermaßen wiedergeben:

Was fordert man von Hamlet? Daß er, sobald der Geist ihm das Schicksal seines Vaters mitgeteilt hat, den König niederstoßen solle? Gut. Wie aber soll er nach dem Dolchstoße vor

*) Karl Werder: Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. 1875.

Hof und Volk seine Tat rechtfertigen und den Thron besteigen können? Er kann ja für die Wahrheit seiner Beschuldigung keinerlei Beweis beibringen. Ein Geist hat es ihm gesagt; das ist der ganze Beweis. Er ist ja keineswegs der geborene höchste Richter im Lande, den ein Gewalträuber des Thrones verlustig gemacht hat. Die Königin ist „Erbin dieses kriegerischen Staates“; Dänemark ist ein Wahlreich, und erst ganz am Schlusse spricht Hamlet davon, daß die Person des Königs sich zwischen seine Hoffnungen und die Wahl gestellt habe. Allen Personen im Stücke erscheint der herrschende Rechtszustand als der ganz normale. Und dann soll er diesen durch einen Dolchstoß sprengen! Werden die Dänen seiner Erzählung von der Geistererscheinung und dem Mord Glauben beimeessen? Und wenn er, statt zum Dolche zu greifen, als öffentlicher Ankläger aufträte, kann es dann jemandem zweifelhaft erscheinen, daß dieser König und dieser Hof ihn schleunigst beiseitigen würden? Denn wo ist an diesem Hofe die Umgebung des alten Hamlet zu finden? Wir sehen nichts von ihnen. Es ist als ob der alte Heldenkönig alle mit sich ins Grab genommen hätte. Wo sind seine Generale und seine Räte geblieben? Sind sie vor ihm gestorben? Oder war er allein groß? Gewiß ist es, daß Hamlet nur Horatio zum Freunde hat und sonst nirgends bei Hofe eine Stütze findet.

Nein, bei den vorliegenden Verhältnissen kann die Wahrheit nur dadurch an den Tag kommen, daß der gekrönte Verbrecher sich selbst verrät. Deshalb bezweckt Hamlets vollkommen logischer, ja genialer Plan, den König dahin zu bringen. Es kommt ihm ja nicht darauf an, die Schuld nur rein materiell zu rächen, sondern darauf, in Dänemark das Recht wieder einzuführen und selbst Richter und Rächer in einer Person zu sein. Und das kann er nicht, wenn er ohne weiteres den König niedersticht.

Alles das ist scharfsinnig, teilweise richtig; nur ist es nicht das, wovon das Drama handelt. Wenn das Shakespeares Auffassung gewesen wäre, so hätte er Hamlet diese äußere Schwierigkeit andeuten oder aussprechen lassen. Das geschieht jedoch nicht: er läßt ihn vielmehr sich der Untätigkeit und Stumpfheit anklagen und offenbart dadurch aufs deutlichste, daß die Grundschwierigkeit eine innere ist, daß also die Tragödie sich in der Seele der Hauptperson abspielt.

Hamlet selbst ist relativ planlos, aber wie Goethe tiefsinnig hervorgehoben hat: das Stück entbehrt deshalb des Planes nicht. Und wo Hamlet am unsichersten ist, wo er seine Planlosigkeit beschönigt, da spricht der Plan am deutlichsten und vernehmlichsten. Wo z. B. Hamlet den König in seinem Betstuhl antrifft und ihn nicht töten will, weil er nicht durch Gebet geläutert, sondern im Rausche seiner Sünden schwelgend sterben solle, da schimmert Shakespeares Gedankengang durch die Worte hindurch, die im Munde der Hauptperson Ausflüchten gleichen. Shakespeare, nicht Hamlet, spart den König für seinen Tod auf, der ihn gerade dann ereilt, als er die Klinge des Laertes vergiftet, den Giftbecher gefüllt, aus Feigheit die Königin nicht davor gewarnt hat, diesen zu leeren, und die Ursache gewesen ist, daß Laertes wie Hamlet tödlich verwundet sind. So erreicht denn Hamlet wirklich seinen ausgesprochenen Zweck, indem er den König leben läßt.

XVI.

Shakespeare hat hier nichts Tiefsinnigeres geschaffen als das Verhältnis des Prinzen zu Ophelia. Hamlet ist das Genie als Liebhaber mit den großen Ansprüchen und dem wenig regelmäßigen Wandel des Genies. Er liebt nicht wie Romeo, nicht mit einer Liebe, die das Gemüt des jungen Mannes völlig übermäht und erfüllt. Er hat sich schon zu Lebzeiten seines Vaters zu Ophelia hingezogen gefühlt und ihr Briefe und Geschenke gesandt; er hegt unendliche Zärtlichkeit für sie; zu seiner Vertrauten war sie nicht geschaffen. „Ihr ganzes Wesen,“ heißt es bei Goethe, „schwebt in reifer, süßer Sinnlichkeit.“ Das ist zu viel gesagt; nur die Lieder, die sie in ihrem Wahnsinn singt, „in der Unschuld des Wahnsinnes“ bemerkt Goethe selbst treffend, deuten auf eine Unterströmung von sinnlicher Begierde oder sinnlichen Erinnerungen; ihre Haltung dem Prinzen gegenüber ist passend bis zur Strenge. Sie haben einander nahe gestanden; das Stück sagt nicht, wie nahe.

Es hat nämlich keine entscheidende Bedeutung, daß Hamlet Ophelia gegenüber einen äußerst freien Ton anschlägt, nicht nur in der ergreifenden Szene, wo er sie ins Kloster jagt, sondern

noch mehr in dem Gespräche während des Schauspiels, wo er unpassend dreist mit ihr scherzt, ehe er sie bittet, sein Haupt in ihren Schoß legen zu dürfen, und wo eine seiner Repliken geradezu obfön ist. Wir haben schon (S. 64) gesehen, daß dies keinen Beweis gegen die Unerfahrenheit Ophelias liefert. Helene in Ende gut, alles gut ist die Keuschheit selbst, und die Sprache, die Parolles ihr gegenüber führt, ist unglaublich, für uns unmöglich. Äußerungen, wie Hamlet sie hier tut, konnten um das Jahr 1602 ohne zu verletzen von einem jungen Prinzen zu einer ehrbaren Hofdame gesagt werden.

Während englische Shakespearforscher als Ritter Ophelias aufgetreten sind, haben mehrere deutsche (wie Tieck, von Friesen, Plathe) keinen Zweifel daran gehegt, daß ihr Verhältnis zu Hamlet ein völlig intimes gewesen sei. Shakespeare hat das absichtlich unentschieden gelassen, und es ist nicht leicht einzusehen, weshalb seine Leser nicht dasselbe tun sollten.

Von dem Augenblicke an, da Hamlet sich als „ausgesandt mit der Geißel gleich einem rächenden Engel“ fühlt, zieht es ihn von Ophelia fort. Mit heftigem Schmerz nimmt er wortlos von ihr Abschied, faßt ihre Hand, schaut ihr so eifrig ins Gesicht, als wollte er's zeichnen — schüttelt dann ein wenig ihren Arm, bewegt den Kopf hin und her und seufzt tief.

Wenn er sich später hart, beinahe grausam gegen sie erweist, so geschieht das, weil sie schwach war und ihn täuschte. Sie ist ein weiches, folgsames Geschöpf ohne Widerstandskraft, eine Seele, die liebt, jedoch ohne die erotische Leidenschaft, die Selbständigkeit verleiht. Sie gleicht Desdemona in ihrem unklugen Benehmen gegenüber dem Geliebten, steht aber in der Entschlossenheit und Blut der Liebe weit hinter dieser zurück. Sie hat von Hamlets Trauer über die Handlungsweise der Mutter nichts verstanden. Sie ist Zeuge seiner niedergeschlagenen Stimmung, ohne deren Grund zu ahnen. Als er sich ihr nach der Geistererscheinung zerrissen und stumm nähert, ahnt sie nicht, daß ihm etwas Entsetzliches widerfahren ist, und trotz ihres Mitleids mit seinem krankhaften Zustande läßt sie sich gleich nachher dazu gebrauchen, ihn auszuforschen, während ihr Vater und der König lauschen. Da bricht er in jene berühmten Worte aus: Seid Ihr tugendhaft? Seid Ihr schön? usw., deren geheimer Sinn ist:

Du bist wie meine Mutter! Auch du hättest handeln können wie sie!

Hamlet hat in seiner Aufregung nach der Ermordung des Polonius für sie keinen Gedanken; doch indirekt gibt Shakespeare uns zu verstehen, daß die Trauer um sie ihn nachher überrumpelt hat. Er weint über das, was er getan. Dann scheint er sie vergessen zu haben, und daher wirkt sein Zorn über die Klagen ihres Bruders, als sie zu Grabe getragen wird, und sein eigenes überreiztes Überbieten dieser Klagen so befremdend. Man hört durch seine Worte hindurch, daß sie das Verhängnis, wenn auch nicht der Trost, seines Lebens gewesen ist. Sie ihrerseits ist ihm sehr zusetzen gewesen, hat ihn mit der sanftmütigsten Zärtlichkeit geliebt. Dann hat sie mit Schmerz gesehen, wie er seine Liebe als etwas Vergangenes behandelt („Ich liebte Euch einst“); mit tiefem Kummer ist sie Zeugin dessen gewesen, was sie als eine durch Wahnsinn erzeugte Verdüsterung seines hellen Geistes auffaßt („O welch ein edler Geist ward hier vernichtet!“); endlich raubt der durch Hamlets Hand herbeigeführte Tod des Vaters ihr selbst das Licht des Verstandes. Mit einem Schlage hat sie beide, den Vater und den Geliebten verloren. Sie nennt in ihrem Irrsinn Hamlets Namen nicht, macht über ihren Kummer, daß er es ist, der ihr den Vater ermordet hat, nicht einmal eine Andeutung. Das Vergessen dieses Fürchterlichsten lindert ihr Unglück; ihr hartes Geschick stürzte sie in Einsamkeit; der Wahnsinn bevölkert diese Einsamkeit und füllt sie mildernd aus.

Das Verhältnis Hamlets zu Ophelia enthält manches, das Goethe aufnahm und sich aneignete, als er das Verhältnis Fausts zu Gretchen dichtete. Hier wie dort wird die tragische Liebe des Genies zu einem kleinen seelenvollen Mädchen geschildert. Faust tötet unfreiwillig Gretchens Mutter wie Hamlet den Vater der Ophelia. Auch in Faust findet ein Zweikampf statt zwischen dem Helden und dem Bruder der Geliebten; auch hier wird der Bruder erstochen. Auch in Faust wird das junge Weib wahnsinnig über seinem Unglücke, ja Ophelia hat Goethe augenscheinlich vorgeschwebt, denn er läßt seinen Mephisto dem Gretchen ein Lied von einem jungen Mädchen vorsingen, das als Jungfrau bei dem Geliebten eintrat, aber nicht ebenso wieder hinausging, und dieses Lied ist geradezu eine Nachahmung, beinahe eine Übersetzung, von Ophelias

Lied vom St. Valentinstag. *) Es liegt indessen eine zartere Poesie über Ophelias Wahnsinn als über dem Gretchens. Bei Gretchen vermehrt der Irrsinn den kraftvollen, tragischen Eindruck von dem Untergange des jungen Weibes; bei Ophelia besänftigt er den Schmerz der Irrsinnigen und des Zuschauers.

Hamlet und Faust — das heißt der Genius der Renaissance und der Genius der modernen Zeit, jedoch so, daß Hamlet kraft der wundervollen Gabe seines Dichters, sich über sein Zeitalter emporzuheben, den ganzen Zeitraum zwischen ihm und uns umspannt und eine Tragweite hat, die wir an der Schwelle des 20. Jahrhunderts noch nicht zu begrenzen vermögen.

Faust ist wohl der höchste dichterische Ausdruck der strebenden, forschenden, genießenden, schließlich sich selbst und die Erde beherrschenden Menschheit der modernen Welt; er verwandelt sich unter den Händen seines Dichters zu einem großen Sinnbild; aber allzuvieler allegorische Züge verschleiern uns in der letzten Hälfte seines Lebens sein individuelles Menschenwesen. Es war nicht Shakespeares Sache, ein Wesen darzustellen, dessen Streben wie das Fausts auf Erfahrung, Wissen, Erkenntnis der Wahrheit im allgemeinen gerichtet war. Selbst wo Shakespeare am höchsten reicht, hält er sich der Erde näher.

*)

Ofelia

To morrow is Saint Valentine's day
All in the morning bestime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine.
Then up he rose, and donn'd his clothes
And dupp'd the chamber-door;
Let in the maid, that out a maid
Never departed more.

Mephisto

Was machst du mir
Vor Liebchens Thür
Kathrinchen, hier
Bei frühem Tagesblide?
Laß, laß es sein!
Er läßt dich ein
Als Mädchen ein
Als Mädchen nicht zurücke.

Aber deshalb bist du, o Hamlet, uns sicherlich nicht weniger lieb und nicht weniger geschätzt und verstanden von dem jetzt lebenden Geschlechte. Wir lieben dich wie einen Bruder. Deine Schwermut ist die unserige, deine Entrüstung die unsere; dein überlegener Geist rächt uns an denen, die mit ihrem wüsten Lärm die Erde erfüllen und ihre Herren sind. Wir kennen deine tiefe Qual beim Triumphe der Heuchelei und des Unrechts, und ach! deine noch tiefere Qual, den Nerv, der Gedanken in siegreiche Taten umsetzt, in dir durchschnitten zu fühlen. Auch uns hat die Stimme großer Abgeschiedener aus der Unterwelt gemahnt. Auch wir haben gesehen, wie unsere Mutter den Purpurmantel der Macht dem über die Schultern legte, der „die Majestät des begrabenen Dänemark“ ermordet hat. Auch uns haben Jugendfreunde verraten; auch gegen uns sind Klingen in Gift getaucht worden. Auch wir kennen die Kirchhofsstimmung, in der Ekel vor allem Irdischen und Wehmuth über alles Irdische die Seele erfüllt. Auch uns hat der Hauch aus offenen Gräbern träumen machen mit einem Schädel in der Hand.

XVII.

Können jetzt lebende Menschen mit Hamlet fühlen, so ist es wahrlich kein Wunder, daß die Tragödie bei den Zeitgenossen stürmischen Beifall fand. Jeder wird verstehen, daß die damalige vornehme Jugend das Stück mit Entzücken sah; was aber Erstaunen erregt und von der Frische der Renaissance und ihrer reichen Gabe, die höchste Kultur zu erfassen, eine Vorstellung gibt, ist der Umstand, daß Hamlet in den niederen Schichten der Bevölkerung ebenso beliebt wurde wie in den höheren. Ein beachtenswerter Beweis für die Popularität Shakespeares und der Tragödie in den nächsten Jahren hat man seit 1849 in einigen Aufzeichnungen zu finden geglaubt, die Kapitän Keeling im September 1607 in das Journal des Schiffes *Dragon* niedergeschrieben hat, da er vor Sierra Leone ein anderes, auf dem Wege nach Indien befindliches englisches Fahrzeug *Hector* (Kapitän Hawkins) antraf und die, in den *Narratives of Voyages towards the North-West 1496—1631* herausgegeben, für die Hakluytgesellschaft von Thomas Rundall zum ersten Male gedruckt wurden.

Sie sollen genau nach dem Manuscript im Indischen Departement abgeschrieben sein. Es heißt hier:

September 5. [Bei Sierra Leone] sandte ich auf Verlangen den Dolmetscher an Bord des Hector, wo er frühstückte, dann kam er bei mir an Bord, wo wir die Tragödie von Hamlet gaben.

[Sept.] 30. Kapitän Hawkins speiste bei mir zu Mittag, worauf meine Kameraden König Richard den Zweiten spielten.

31. [?] Ich lud Kapitän Hawkins zu einem Fischessen ein, und Hamlet wurde bei mir an Bord aufgeführt, was ich erlaube, um meine Leute von Faulheit und verderblichem Spiel und vom Schlafe abzuhalten.

Keelings handschriftliches Journal befindet sich noch im Indischen Departement, aber die Blätter, auf denen dies stehen sollte, sind nicht darin enthalten und haben lange gefehlt.

Wer hätte gedacht, daß Hamlet drei Jahre nach seinem Erscheinen englischen Matrosen so bekannt und lieb sein würde, daß sie es auf ihren weiten Reisen zu eigenem Vergnügen in kürzester Frist aufführen konnten! Könnte es einen stärkeren Beweis für durchgreifende, volkstümliche Beliebtheit geben? Leider scheint nun die ganze Mitteilung darüber auf einer Fälschung zu beruhen.

Die im Laufe der Zeit immer steigende Bedeutung Hamlets entspricht seiner Bedeutung für die Zeitgenossen. Sehr vieles in der Poesie des 19. Jahrhunderts stammt von ihm ab. Goethe hatte ihn in Wilhelm Meister ausgelegt und umgedichtet, und dieser umgedichtete Hamlet gemahnte an Faust. Die Konstellation Faust, Gretchen, Valentin erinnerte an die Gruppe: Hamlet, Ophelia, Laertes. Als Faust auf englischen Boden verpflanzt wurde, entstand Byrons Manfred als ein wahrer, wenn auch ferner Abkömmling des dänischen Prinzen. In Deutschland selbst nahm das Byronische Wesen eine neue und hamletartige (Horikartige) Form an in Heines bitterem und phantastischem Wit, in seinem Haß, seinem Humor und seiner Geistesüberlegenheit. Börne ist der erste, der Hamlet auslegt als den zeitgenössischen Deutschen, der sich stets im Kreise dreht und nie zur Handlung kommt. Doch fühlt er die Dunkelheit des Stückes und hat den feinen Ausdruck: „Über dem Gemälde hängt ein Flor. Wir möchten ihn wegziehen, das Gemälde genauer zu betrachten; aber der Flor ist selbst gemalt.“

Das Geschlecht, dem Alfred de Musset in Frankreich angehörte, und das dieser in seinen *Confessions d'un enfant du siècle* als nervös, zündbar wie Pulver, zeitig flügelahm, ohne Feld für seinen Tatendurst und ohne Tatkraft auf seinem historischen Felde geschildert hat, erinnert in vielen Zügen an Hamlet. Und die vielleicht vorzüglichste Männergestalt, die Musset geschaffen hat, Lorenzaccio, wird zum französischen Hamlet, voll Verstellungskunst, langsam, geistreich, weich gegen die Frauen, trotzdem er sie mit harten Worten verwundet, mit dem krankhaften Verlangen, der Bedeutungslosigkeit seines schlechten Lebens durch eine Tat abzuhelfen, dann zu spät, nutzlos, verzweifelt handelnd.

Hamlet, der vor Jahrhunderten das junge England gewesen war, und der für Musset eine Zeitlang das junge Frankreich vertrat, wurde in den Vierzigern der Name, womit Deutschland nach Börnes prophetischen Worten sich selbst taufte. Hamlet ist Deutschland, sang Freiligrath.*)

Verwandte politische Verhältnisse bewirkten, daß die Hamletgestalt gleichzeitig, am stärksten jedoch nach ungefähr zwanzig Jahren, in der russischen Literatur zur Herrschaft gelangte, wo man sie von Puschkins und Gogols Erzeugnissen bis zu denen Gontscharows und Tolstoj's verfolgen kann, während sie in der Produktion Turgenjews geradezu die Hauptstelle einnimmt. Doch fehlt hier das Rächeramt im Hamletsbewußtsein; hier liegt aller Nachdruck auf dem Mißverhältnisse zwischen Überlegung und Tatkraft im allgemeinen.

Auch während der Entfaltung der polnischen Literatur kam in diesem Jahrhundert ein Zeitpunkt, wo die Dichter Neigung verspürten zu sagen: Hamlet ist Polen. Diese Züge seines Wesens finden sich um die Mitte des Jahrhunderts bei allen polnischen Dichtergeistern, bei Mickiewicz, bei Slowacki, bei Krasiński.

*)

Deutschland ist Hamlet! Ernst und stumm
In seinen Toren jede Nacht
Geht die begrabne Freiheit um
Und winkt den Männern auf der Wacht.
Da steht die Hohe, blank bewehrt,
Und sagt dem Zaudrer, der noch zweifelt:
„Sei mir ein Rächer, zieh dein Schwert!
Man hat mir Gift ins Ohr geträufelt.“

Von Jugend auf befinden sie sich in seiner Lage. Ihre Welt ist aus den Fugen, und soll durch ihren schwachen Arm wieder eingerenkt werden. Sie fühlen wie Hamlet alle das innere Feuer und die äußere Ohnmacht ihrer Jugend, hochgeboren, edel denkend wie sie sind, die sie umgebenden Zustände als einen einzigen großen Greuel auffassend und sowohl zur Träumerei wie zum Handeln, sowohl zum Grübeln wie zur Rücksichtslosigkeit veranlagt. — Wie Hamlet haben auch sie ihre Mutter, das Land, dem sie ihr Leben schulden, unter der Faust des gekrönten Räubers und Mörders erniedrigt gesehen. Der Hof, zu dem sie manchmal Zutritt haben, erschreckt sie, wie der Hof des Claudius den dänischen Prinzen schreckt, wie der Hof in Krasinstis Versuchung (eine symbolische Darstellung des Petersburger Hofes) den jungen Helden des Gedichtes zurückscheucht. Diese Nachkömmlinge Hamlets sind wie er grausam gegen ihre Ophelia, verlassen sie, wenn sie am innigsten von ihr geliebt werden; wie er lassen sie sich nach weit entfernten Ländern senden, und wenn sie reden, verstellen sie sich wie er und hüllen ihre Meinung in Gleichnisse und Allegorien. Von ihnen gilt, was Hamlet von sich sagt: „Nimm dich in acht, denn es ist etwas Gefährliches in mir.“ Eigentümlich polnisch ist es, daß nicht ihre Reflexion sie auf ihrem Wege schwächt und hindert, sondern ihre Poesie: Während Deutsche von diesem Typus durch Reflexion, Franzosen durch Ausschweifungen, Russen durch Trägheit, Selbstironie und Selbstaufgeben zugrunde gehen, werden die Polen durch ihre Einbildungskraft irre geleitet und zu einem Leben neben dem wirklichen Leben verführt.

Der Hamletcharakter bietet ja eine Mannigfaltigkeit von verschiedenen Seiten dar. Hamlet ist Zweifler, ist der durch Rücksichten oder Überlegung an Untätigkeit Gebannte, ist der Gehirnmensch, der teils nervös handelt, teils aus Nervosität nicht zu handeln vermag; er ist endlich der Rächer, der sich verstellt, um desto besser Rache ausüben zu können. Jede dieser Seiten kommt bei den polnischen Dichtern zur Erscheinung. Verschiedene der von Mickiewicz geschaffenen Gestalten: Wallenrod, Gustav, Konrad, Robak, tragen Spuren von Hamlets Zügen. Gustav spricht die Sprache des philosophischen Wahnsinns, Konrad ergeht sich in philosophischen Grübeleien, Wallenrod und Robak verstellen oder

verkleiden sich im Dienste der Rache, und letzterer tötet wie Hamlet den Vater seiner Geliebten. Eine weit größere Rolle spielt das Hamletwesen bei Slowacki. Sein Rordjan ist ein Hamlet, der seinem Rächerberufe folgt, ihm aber nicht gewachsen ist. Der polnische Gang zur Phantasmagorie stellt sich zwischen ihn und den Kaisermord. Und dem radikal angelegten Hamlettypus bei Slowacki entspricht der konservativ angelegte Hamlet bei Krasinski. Der Held in Krasinskis gottlose Komödie hat mehr als einen Zug mit dem Prinzen von Dänemark gemein. Er besitzt Hamlets Empfindlichkeit und Einbildungskraft. Er ist ein Freund von Monologen und beschäftigt sich mit Schauspielen. Er hat ein äußerst feinfühliges Gewissen, kann aber grausame Handlungen begehen. Für die ungereimte Eigenart seines Wesens wird er durch den Wahnsinn seiner Frau gestraft, ungefähr wie Hamlet für seinen vorgeblichen Wahnsinn durch den wirklichen Irrsinn Ophelias getroffen wird. Aber dieser Hamlet wird von einem mehr modernen Zweifel verzehrt als jener Hamlet der Renaissance. Dieser zweifelt, ob der Geist, dessen Sache er verfißt, mehr ist als ein Phantom. Wenn Graf Heinrich sich in „das Kastell der heiligen Dreieinigkeit“ einschließt, ist er dessen nicht gewiß, daß die heilige Dreieinigkeit mehr als ein Phantom ist.

Mit anderen Worten: Ungefähr zweihundertfünfzig Jahre, nachdem Shakespeares Phantasie die Hamletgestalt erzeugt hat, sehen wir sie in englischer und französischer Literatur fortleben und in der deutschen wie in zwei slavischen Sprachen als einen Typus die Gemüter beherrschen, und noch jetzt, dreihundert Jahre nach ihrer Erschaffung ist sie in allen Ländern schwermütigen und denkenden Menschen ein Freund und Vertrauter. Das ist einzig und unvergleichlich. Mit einem so großen Blick hat Shakespeare in die Tiefe seines eigenen Wesens und dadurch in die Tiefe der Menschennatur hinabgeschaut, und so sicher und kühn hat er das Gesehene in äußere Züge ausgeformt, daß Menschen aus den verschiedensten Ländern und von den verschiedensten Stämmen Jahrhunderte hindurch ihr eigenes Wesen durch seine Hand wie Wachs geformt empfunden und sich im Spiegel seiner Dichtung betrachtet haben.

XVIII.

Einen unvermuteten Einblick in Shakespeares Auffassung seiner eigenen Kunst als Dichter und Schauspieler und in den Zustand und die Verhältnisse seines Theaters um das Jahr 1602—1603 schenkt uns Hamlet unter so vielem anderem.

Liest man die Worte des Prinzen an die Schauspieler aufmerksam, so wird es einem ganz klar, weshalb die Zeitgenossen immer das Süße, Honigartige in Shakespeares Kunst hervorheben.

Uns kann er derb, pathetisch erschütternd, alle Schranken überfliegend erscheinen; im Verhältniß zu den zeitgenössischen Künstlern, und zwar nicht nur zu den Gewaltthätern und Bombastischen wie Marlowe als Anfänger, sondern zu allen, ist er beherrscht, gemäßigt, anmutig, schönheitsliebend wie Raffael selbst. Hamlet sagt zu den Schauspielern:

Wenn ihr so feucht, wie viele unter euch Schauspielern tun, dann möchte ich meine Verse ebensogern von dem Ausrufer hören. Auch durchsägt die Luft nicht so viel mit euren Händen — so, sondern behandelt alles gelinde! Denn mitten in dem Strom, Sturm und — wie ich sagen mag — dem Wirbelwinde der Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung aneignen, welche ihr Geschmeidigkeit gibt. Des verlegt mich in der Seele, zu sehen, wie so ein handfester, behaarter Bursch eine Leidenschaft in Fäden, in wahre Lappen zerreißt, um die Ohren der Gründlinge im Parterre plagen zu machen, die meistens nichts anderes verstehen, als verworrene, stumme Pantomimen und betäubenden Lärm. Ich könnte solch einen Kerl für sein Bramarbasieren prügeln lassen, wenn er so den Herodes überherodet. Ich bitte euch, vermeidet das!

Erster Schauspieler

Eure Hoheit kann sich darauf verlassen.

Hamlet

Seid aber auch nicht zu zahn, sondern laßt euer eigenes Urtheil euer Führer sein! . . .

Logisch müßte hier nun eine Warnung vor den Gefahren allzugroßer Sanfttheit folgen. Das ist aber nicht der Fall. Statt dessen lautet die Fortsetzung:

Paßt eure Gebärden dem Worte, das Wort den Gebärden an; aber nehmt euch wohl in acht, daß ihr nicht der Schlichtheit der Natur zu nahe tretet! Denn alles Zuviel ist dem Zwecke des Schauspiels zuwider,

der eben jetzt und sonst war und ist: gleichsam der Natur einen Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, dem Laster sein eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit ihre Gestalt und ihr Konterfei zu zeigen. Wird das nun entweder übertrieben oder zu zahm vorgestellt, so kann es zwar den Ungebildeten zum Lachen bringen, aber dem Einsichtsvollen muß es zuwider sein; der Tadel aber eines solchen muß in eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll anderen überwiegen. O es gibt Schauspieler, welche ich spielen sah und von andern preisen hörte, und zwar höchlich, die, milde gesagt, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten, sondern so stolzierten und besten, daß ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur habe Menschen gemacht, und sie seien ihm mißraten; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.

Erster Schauspieler

Ich hoffe, daß wir das bei uns so ziemlich abgestellt haben.

Hamlet

O stellt es ganz und gar ab! . . .

Während Hamlet also vor zu großer Wildheit und zu großer Zahmheit gleichmäßig warnen zu wollen scheint, gleitet doch die Warnung vor Zahmheit gleich wieder in das Ersuchen hinüber, die Übertreibung, das Brüllen, was wir jetzt hochtrabende Tragödiendeklamation nennen, zu vermeiden. Also nicht die Gefahren des Sanftseins, sondern die Gefahren der Gewalttätigkeit liegen Shakespeare am Herzen.

Wie schon hervorgehoben, ist es nicht allein sein allgemeines Streben als Dramaturg, dem Shakespeare hier Ausdruck verleiht; er gibt eine förmliche Definition vom Wesen des Schauspiels und bestimmt dessen Ziel, und es ist sehr bezeichnend, daß diese Definition ganz dieselbe ist, die Cervantes gleichzeitig in Don Quijote dem Priester auf die Lippen legt. „Die Komödie,“ sagt dieser, „soll nach der Meinung des Tullius ein Spiegel des Menschenlebens sein, ein Musterbild der Sitten, eine Darstellung der Wahrheit.“

Shakespeare und Cervantes, die demselben Zeitalter Glanz verleihen und zu gleicher Zeit sterben, haben nichts voneinander gewußt, sondern haben wie der Zeitgeist es mit sich führte, ihre Grundbestimmungen der dramatischen Kunst aus Cicero entlehnt. Cervantes sagt das gerade heraus; Shakespeare, der seinen Hamlet nicht mit Gelehrsamkeit prunken lassen wollte, deutet das durch

die Worte an „Denn alles Zuviel ist dem Zwecke des Schauspiels zuwider, der eben sonst und jetzt war und ist“ . . .

Und wie Shakespeare sich hier durch den Mund Hamlets über das unveränderliche Wesen und Ziel seiner Kunst ausgesprochen hat, so hat er auch ausnahmsweise seinen augenblicklichen künstlerischen Sorgen, seinem Mißmut über die Stellung seines Theaters eben zu diesem Zeitpunkte Luft gemacht. Wir haben schon oben (1. Teil, S. 137) der Klage des Dichters über die Konkurrenz Erwähnung getan, welche die Knabentruppe aus der Chorschule der St. Paulskirche, die auf dem Blackfriarstheater spielte, eben damals der Shakespeariischen Gesellschaft machte. Die Klage wird in dem Gespräche mit Rosenfranz laut. Es liegt in den hier gebrauchten Ausdrücken ein Mißmut, als hätte die Gesellschaft eine Zeitlang in dem Wettbewerb ganz unterliegen müssen. Nicht wenig trug hierzu gewiß der Umstand bei, daß ihr Clown, der berühmte Kemp, gerade damals im Jahre 1602, wie schon gesagt, zu Henslowes Truppe übergegangen war. Kemp hatte von Anfang an alle die großen Clownrollen in Shakespeares Schauspielen gespielt: Peter und Balthasar in Romeo und Julia, Schaal in Heinrich IV., Lancelot im Kaufmann, Schlehwein in Viel Lärm um Nichts, Probststein in Wie es euch gefällt. Jetzt, wo er zum Feinde übergegangen war, wurde er bitter vermißt.

Das oben erwähnte Büchlein, Das Neuntägige Wunder und die hochnäsige Widmung des Buches haben uns gezeigt, welch ein Dünkel ihm eigen war. Liest man es, so entrollt sich indessen ein ganzes Stück Altenglands vor unseren Augen. Das wichtigste Geschäft des Clowns war eigentlich nicht, im Stücke selbst aufzutreten, sondern nach dessen Schluß seinen Jig zu singen und zu tanzen — sogar nach Trauerspielen, um den peinlichen Eindruck zu verwischen. Niemals ging der gemeine Mann nach Hause, ohne dieses Nachspiel gesehen zu haben, das mit den komischen Nummern unserer Variétés Ähnlichkeit gehabt hat. So war Kemps Jig von der Köchin ein lachenerregendes Gemisch von theils vorgetragenen, theils gesungenen, lose gefügten Versen, von karikiertem Spiel und Tanz, von guten und schlechten Witz. An eine solche Leistung denkt Hamlet, wenn er von Polonius sagt: „Der da muß einen Jig oder eine liederliche Geschichte haben; sonst fällt er in Schlaf.“

Als der beliebteste Meister seiner Zeit im komischen Tanze war Kemp außerordentlich geschätzt und bewundert. Er machte nach allen deutschen und italienischen Höfen Kunstreisen, ja seinen Morris=tanz mußte er sogar dem Kaiser Rudolf in Augsburg vortanzen. In seiner Jugend unternahm er den Neuntägigen Tanz von London nach Norwich, von dem sein Buch handelt.

Um sieben Uhr morgens begann er ihn vor dem Hause des Lord Mayor, und halb London war auf den Beinen, um die Einleitung des ungeheuren Kunststückes zu sehen. Außer seinem Trommelschläger hatte er seinen Diener mit und überdies einen Aufseher, der darüber wachen sollte, daß alles der Verabredung gemäß ausgeführt würde. Für den Trommelschläger war die Tour beinahe ebenso beschwerlich wie für Kemp, da er die Trommel über dem linken Arm hängen hatte und in der linken Hand seine Flöte hielt, während er mit der rechten die Trommel schlug. Bei dem Morris=tanze nach Norwich begleitete sich nämlich Kemp selbst mit keiner anderen Musik als jener der Schellen, die an seine Gamaschen gebunden waren.

Schon am ersten Tage erreichte er Rumbold, war jedoch so ermüdet, daß er sich zwei Tage ausruhen mußte. Unterwegs hatten die Leute in Stratford Langton ihm zu Ehren einen Bärenkampf veranstaltet, da ein solcher, wie sie wußten, sein Lieblingsvergnügen sei; aber das Gedränge der Neugierigen, die ihn sehen wollten, war so stark, daß er selbst nur so weit kam, die Bären brüllen und die Hunde heulen zu hören. Am zweiten Tage verstauchte er seine Hüfte, stellte sich aber durch den Tanz wiederum her. In Burntwood hatte sich eine solche Menschenmenge versammelt, um ihn zu sehen, daß er beinahe eine Stunde dazu brauchte, sich einen Weg zum Wirtshause zu bahnen. Hier, erzählt er, wurden zwei Taschendiebe, die sich dem von London mitziehenden Haufen angeschlossen hatten, auf frischer Tat ertappt. Sie behaupteten, über das Resultat des Tanzes eine Wette eingegangen zu sein, allein Kemp erkannte in ihnen eine paar Theaterdiebe, die an den Schandpfahl bei der Bühne gebunden gewesen waren. Am nächsten Tage erreichte er Chelmsfield; da war aber der Menschenhaufen von London bis auf ein paar hundert Leute zusammengeschmolzen.

In Norwich wurde er in Gegenwart von Tausenden auf dem großen Markte von dem Musikkorps der Stadt mit einem feier=

lichen Konzert empfangen. Als Gast der Stadt wurde er auf deren Kosten im Wirtshause einquartiert, erhielt vom Bürgermeister reiche Geschenke und wurde in die Gilde der überseeischen Kaufleute aufgenommen, wodurch ihm ein Jahresanteil an deren Einnahmen im Betrage von vierzig Shilling gesichert war. In die Hofe, worin er seine Tanzreise unternommen, wurde im Rathause zu Norwich an die Wand genagelt und dort zum ewigen Andenken aufbewahrt.

Selbstverständlich hat ein so hoch in der Volksgunst stehender Künstler sich mindestens als Shakespear ebenbürtig gefühlt, außerdem aber sich für berechtigt gehalten, eine Ehrendame der Königin mit nicht geringer Familiarität anzureden. Der Ton, in dem er Mrs. Fitton dieses echte Gauklerbuch über das neuntägige Wunder zueignet, wie er sein Kunststück bescheiden selbst betitelt, steht in einem auffallenden Widerspruch zu dem tief untertänigen Tone, den die wirklichen Schriftsteller in ihren Widmungen an Männer und Frauen der Aristokratie anschlagen. Er suche, sagt er, ihre Gönnerschaft, da sonst jeder Balladenjänger ihn an Ehrbarkeit bankrott erklären würde. Er nennt das Ziel, das er bei der Herausgabe seines Buches vor Augen gehabt habe: Euer Hochwohlgeboren gegenüber meine Schuldigkeit zu tun, durch deren Günstbezeugungen (wie die anderer freigebiger Freunde) ich, der irdischen Trübsal zum Trotz, mein Herz als Rork und meine Fersen als Federn empfinde, so daß es mir vorkommt, als könnte ich mit einem Mörser auf dem Kopfe nach Rom fliegen (oder doch nach Rom hüpfen, wie es in dem alten Sprichwort heißt.*)

Wie Kemps Beschreibung des Neuntägigen Wunders und die hochfahrende Widmung des Buches uns gezeigt haben, welche Meinung er von sich hegte, so lehrt uns Hamlet, daß Kemp durch die Rücksichtslosigkeit, die sich in seinen Zusätzen und Improvisationen äußerte, Shakespear sehr oft geärgert hat. In den älteren

*) In the waine of my little wit I am forst to desire your protection else every Ballad-singer will proclaime me bankrupt of honesty . . . To shew my duty to your honourable selfe, whose favours (among other bountifull friends make me dispight this sad world) iudge my hert Corke and my heeles feathers so that me thinkes I could fly to Rome (at least hop to Rome as the old Prouerb is) with a Morter on my head.

Zeiten hatten die Clowns, wie der Text des Stückes bezeugt, so frei mit ihren Rollen umspringen können, wie die italienischen Schauspieler in der *Commedia dell' arte*. Shakespeares reiche und vollendete Kunst ließ einer solchen Willkür keinen Raum. Jetzt, da Kemp fort war, sandte der Dichter von Hamlets Lippen folgenden Pfeil hinter ihm her:

Und laßt diejenigen, die bei euch die Narren spielen, nicht mehr sagen, als für sie hingeschrieben ist. Denn es gibt deren, die, um einen Haufen abgeschmackter Zuschauer zum Lachen zu reizen, selbst lachen, sogar wenn in der Zwischenzeit ein notwendiger Umstand im Schauspiel in Betrachtung zu ziehen ist. Das ist schändlich und beweist eine höchst jämmerliche Eitelkeit von seiten des Narren, der sich so beträgt.

Dieser Ausfall ist, wie der Leser sieht, dennoch ganz allgemein gehalten; deshalb ließ der Dichter ihn auch stehen, als Kemp zur Truppe zurückkehrte. Dagegen strich er in den folgenden Ausgaben einen anderen weit schärferen und viel persönlicheren Ausfall, der in der Ausgabe von 1603 steht, aber wegfallen mußte, weil er nach der Rückkehr des verlorenen Sohnes nicht mehr am Platze gewesen wäre. Er handelt von einem Clown, dessen Einfälle so beliebt sind, daß sie von den Gentlemen, die gerne ins Theater gehen, niedergeschrieben werden; von seinen burlesken Wendungen wird eine ganze Reihe äußerst dürftiger Proben, reine Zirkusclownspäße, angeführt — bis Hamlet den unseligen Clown mit den Worten abfertigt, er könne nie und nimmer einen Witß sagen, oder höchstens so wie ein blinder Mann einen Hasen finge.

Man ärgert bekanntlich einen Künstler weniger, wenn man ihn selbst angreift, als wenn man einen andern Künstler in demselben Fache mit warmen Worten preist. Es kann denn auch kaum einem Zweifel unterworfen sein, daß Shakespeare bei den Lobpreisungen, die er Hamlet auf den verstorbenen Morick anstimmen läßt, an den verstorbenen Tarlton, Kemps lebenswürdigen und berühmten Vorgänger, gedacht hat. Hätte Shakespeare nicht eine bestimmte Absicht gehabt, weshalb er den Schädel als den eines Jesters bezeichnet, so würde es ebenso natürlich gewesen sein, diesen irgend einem von Hamlets alten Dienern angehören zu lassen. Hatte aber der Dichter in seinen ersten Theaterjahren Tarlton persönlich gekannt und hatte das unliebenswürdige Benehmen

Kemps das Andenken an den reizenden Humor seines Vorgängers aufs neue in ihm wachgerufen, so lag es nahe, mit dem Ausfall gegen Kemp eine warme Lobpreisung des großen Clowns zu vereinigen.*)

Tarlton wurde am 3. September 1588 begraben. Das stimmt sehr wohl mit der Zahlenangabe in der ersten Quartausgabe, daß Yorick ein Duzend Jahre in der Erde gelegen habe. Und erst hierdurch wird einem der starke Gefühlsausbruch klar:

Ich habe ihn gekannt, Horatio. Ein Bursche mit unendlichem Witz, der die vortrefflichste Laune besaß! Er hat mich tausendmal auf dem Rücken getragen. Und nun, wie entsetzt sich meine Einbildungskraft davor! Wie schnürt es mir die Kehle zu! Hier hingen die Lippen, die ich, wer weiß wie oft geküßt habe. Wo sind nun deine Scherze, deine Lustsprünge, deine Lieder! Wo die Ausbrüche deines Humors, die oft eine ganze Tafel zu lautem Gelächter reizten?

Alas poor Yorick! Die herzlichen Worte Hamlets werden sein Andenken lebendig erhalten, wenn seine durch den Druck verewigten Eulenspiegeleien der Vergessenheit anheimgefallen sind.**) Er war volkstümlicher Narr und Hofnarr und Narr auf der Bühne, überall gleich beliebt; er sagte, heißt es von ihm, der Königin Elisabeth mehr Wahrheiten als alle ihre Kapellane und heilte ihre Schwermut besser als alle ihre Ärzte.

Shakespeare hat sich also hier in Hamlet nicht nur über Theaterangelegenheiten ausgesprochen, sondern er hat auch den ausgezeichneten Schauspieler nach seinem Tode gepriesen und ein großes Beispiel gegeben, wie man tüchtige Schauspieler bei ihren Lebzeiten gut und geziemend behandeln solle. Sein Prinz von Dänemark ist hoch erhaben über dem groben Vorurteil gegen die Bühnenkünstler. Endlich hat Shakespeare die dramatische Kunst selbst, der er mit Herz und Leben zugetan war, verherrlicht, indem er hier das Schauspiel als das ausschlaggebende Mittel zur Entdeckung der Wahrheit anwandte, damit der Gerechtigkeit Genüge geschehen könnte. Die Aufführung der Tragödie von dem Morde des Gonzago ist der Angelpunkt, um den das Stück sich dreht.

*) Man vergleiche: New Shakespeare Societys Transactions 1880—1886, Seite 60.

**) Tarltons jests and news out of purgatory. By J. O. Halliwell. London 1844.

Von dem Augenblicke an, da der König sich durch Unterbrechung der Vorstellung entlarvt, weiß Hamlet alles, was er wissen will.

Als James den Thron bestieg, wurde Hamlet aufs neue aktuell, weil die Königin Anna eine dänische Prinzessin war. Bei dem prachtvollen Feste, das am 15. März 1604 für König James, Königin Anna und Prinz Henry Frederick bei ihrem Triumphzuge vom Tower nach der City veranstaltet wurde, ertönte von einer neben der Kirche St. Mildred errichteten Tribüne „um die Königin mit der Musik ihres eigenen Landes zu ergötzen“ der dänische Marsch, der von neun Trompeten und einer Kesseltrommel sehr lebhaft und wirkungsvoll ausgeführt wurde. Wie dieser lautete, weiß man nicht mehr, dagegen ist es einleuchtend, daß er seitdem in der zweiten Szene des fünften Aufzuges gespielt wurde, wo Musik von Trompeten und Trommeln vorgeschrieben ist, und wo man heutzutage auf dem Theatre Français so naiv „König Christian stand am hohen Mast“ von einem Orchester ausführen läßt, obwohl Text und Melodie aus dem Jahre 1778 stammen.

XIX.

Als es mit der Truppe soweit zurückgegangen war, wie die in Hamlet ausgesprochene Klage über die Konkurrenz bezeugt, ist es nötig gewesen, einige Lustspiele unter die düsteren Tragödien zu mischen, auf die Shakespeares Sinn nun allein gerichtet war.

Lustspiele mußten also aufgeführt werden. Aber längst war die Stimmung verschwunden, in der Shakespeare seinerzeit den Sommernachtstraum gedichtet hatte, und unendlich fern, obgleich der Zeit nach so nahe, war ihm die Gemütsverfassung, in der er Wie es euch gefällt geschaffen hatte.

Es blieb jedoch nichts anderes übrig. Und so machte er sich denn an einen seiner alten Entwürfe. Es war das Stück *Love's Labour's won*, das wir oben (1. Teil, S. 63) besprochen haben. Wie es in seiner ursprünglichen Gestalt ausah, wissen wir nicht genau; wir vermögen nur die gereimten und jugendlich leichtfertigen Partien auszufondern, die dem ersten Entwurfe angehört haben, auf dessen Titel die Schlußbemerkung des Stückes wahrscheinlich abzielt:

This is done.

Will you be mine, now you are doubly won?

Zweifellos hat Shakespeare in seinen jungen Tagen diesen Gegenstand aufgegriffen, um ein Lustspiel daraus zu machen. Ein Lustspiel ist jetzt nicht daraus geworden; die Zeit war vorüber, wo Shakespeare in der Komik seine Hauptstärke hatte. Wie man sich die Tragödien, die ihm noch zu schreiben vergönnt waren, sehr wohl als von seinem Hamlet gedichtet vorstellen könnte, falls dieser ein Stück Leben vor sich gehabt hätte, so kann man sich dieses und das folgende Schauspiel Maß für Maß von seinem Jacques geschrieben denken.

Daß Shakespeare direkt von Hamlet an die Umarbeitung von Ende gut, alles gut ging, verspürt man, wie es zu erwarten war, an manchen Stellen, hauptsächlich jedoch in den ersten beiden Aufzügen. Gleich in der ersten Szene des Stückes tadelt die Gräfin Helene wegen ihrer allzu großen Trauer um den Vater: es sei unrecht, sich so vom Kummer beherrschen zu lassen. Gerade so spricht der König zu Hamlet wegen der Hartnäckigkeit, womit dieser sich der Trauer um den verstorbenen Vater überläßt. Die Ratschläge der Gräfin an ihren nach Frankreich reisenden Sohn erinnern sehr an die Ratschläge, die Polonius in eben derselben Situation dem Laertes erteilt. Sie sagt z. B.:

Deine Herzensgüte gleiche
Dem Adel, der dir angeboren ward.
Lieb Alle, Wen'gen trau' und Keinen kränke!
Sei deinem Feind an Macht gewachsen, Bertram,
Doch brauche sie nur wenig; deinen Freund
Halt unter deines eignen Lebens Schlüssel.
Mag man dich deines Schweigens wegen tadeln,
Wenn dich nur nicht des Schwagens Vorwurf trifft!

Man vergleiche hiermit die Ermahnungen des Polonius:

Dem, was du denkst, gib nimmer eine Zunge,
Doch auch unziemliche Gedanken mache
Niemals zur Tat. Vertraut sei, nie gemein.
Den Freund, den du gewählt und den du prüfstest,
Ihn schließ mit eh'rnen Klammern an dein Herz
Doch nimmer drücke jedem neugeheften
Gesellen gleich die Hand. Vor Händeln magst du
Dich hüten; aber bist du einmal drin,
Benimm dich so, daß dich dein Gegner scheut.
Dein Ohr leih jedem; wenigen die Stimme.

Man beachte auch die zahlreichen völlig in Hamlets Geist gehaltenen Ausfälle des Lustspiels gegen Hofleben und Höflinge. Die Szenen, wo Polonius seine Ansicht ändert, je nachdem Hamlet findet, daß die Wolke einem Kamel, einem Wiesel oder einem Wal-fische gleiche, und wo Osvrid, der „schon vor der Mutterbrust Bück-linge machte, ehe er dran sog“ seine zierlichen Redensarten ab-haspelt, werden förmlich kommentiert, wenn der Narr hier (II, 2) der Gräfin den Hof auf folgende Weise charakterisiert:

Wenn Gott einem Menschen nur einige Sitten verliehen hat, so kann er sie am Hofe leicht wieder verlieren. Wer keinen Kraxfuß machen, die Mühe nicht abziehen, seine Hand nicht küssen kann und nichts zu sagen weiß, der hat weder Hand noch Fuß, weder Lippe noch Mühe; und so ein Kerl ist, gerade heraus gesagt, nicht für den Hof.

Hie und da kommen auch sprachliche Wendungen vor, die an berühmte Repliken aus Hamlet erinnern. Wenn Helene (II, 3) zum ersten Edelmann sagt:

Thanks, sir; all the rest is mute,

so mahnt das an die unvergeßlichen letzten Worte von Hamlet:

The rest is silence.

Von anderen mehr äußerlichen Zügen, die gleichfalls unzweifelhaft auf die Jahre 1602—1603 hinweisen, können die vielen feinen, vorsichtigen Ausfälle gegen den Puritanismus, mit denen das Stück durchwebt ist, genannt werden, welche die gerade damals Shakespeares Gemüt beherrschende Bitterkeit und Geringschätzung gegen demonstrative Andächtelei offenbaren.

Hamlet hatte ja von einem Heuchler im größten Stile gehandelt. Und man beachte folgenden darin vorkommenden, beißenden Ausfall gegen damalige Verhältnisse (III, 2):

Hamlet

. . . Seht nur, wie heiter meine Mutter ist, und mein Vater starb erst vor zwei Stunden.

Ophelia

Nein, mein Prinz, es sind zweimal zwei Monate.

Hamlet

So lange schon? Nun, dann trage der Teufel sich schwarz!
O Himmel! Seit zwei Monden tot, und noch nicht vergessen? Dann haben

wir ja die schönste Hoffnung, daß das Andenken eines großen Mannes sein Leben ein halbes Jahr überlebt. Doch, bei der heiligen Jungfrau! Er müßte dann Kirchen bauen, sonst wird man sich seiner bald nicht mehr erinnern, wie des Steckenpferdes, dessen Grabchrift ist! „Denn, o das Steckenpferd, es ist vergessen!“

Hier in Ende gut, alles gut hat Shakespeare beständig seine heiligen Feinde in der Erinnerung. Er läßt den Narren die protestantischen wie die katholischen Fanatiker verhöhnen. Sie haben einen verschiedenen Glauben, sind aber sämtlich unglückliche Eheleute. Der Narr sagt (I, 3):

. . . Der junge Kohlraab, der Puritaner, und der alte Gistpilz, der Papist — wie sich auch ihre Herzen in Ansehung der Religion unterscheiden mögen — ihre Köpfe sind doch eins; sie können mit den Hörnern aufeinanderstoßen, so gut als irgend ein Hirsch im Rudel.

Etwas später fährt er fort:

Ist die Ehrlichkeit gleich keine Puritanerin, so wird sie dennoch keinen Schaden anrichten. Sie trägt das weiße Gewand der Demut über dem schwarzen Kleide des trotigen Herzens.

Wo Lafeu mit Parolles über die wunderbare Kur spricht, die Helene mit dem Könige von Frankreich vorgenommen hat, macht er sich über die lustig, welche darin den Stoff zu einem religiösen Traktat erkennen wollen:

Lafeu

Wahrlich, ich kann behaupten, daß sich so etwas noch nicht in der Welt ereignet hat.

Parolles

So ist's. Wenn man es recht erkennen will, so muß man es lesen in — in — wie nennt ihr's doch?

Lafeu

Ein Schauspiel der himmlischen Kraft in einem irdischen Werkzeug.

Es hat Shakespeare augenscheinlich weidlich ergötzt, den Titelstil der puritanischen Andachtschriften zu kopieren.

Man hat in dieser polemischen Absicht, die sich von Hamlet über Ende gut, alles gut bis zu Maß für Maß erstreckt, und die einen stets ausgeprägteren Widerstand gegen die steigende religiöse Strenge und Eigenheit mit ihrem Gefolge von religiöser Heuchelei bedeutet, ein sprechendes Zeugnis, daß Shakespeare zu

dieser Zeit den Unwillen der Regierung gegen den Puritanismus wie gegen den Papismus theilte.

So wenig wirkliche Lustigkeit in *Ende gut, alles gut* auch enthalten ist, so mahnt das Stück doch auf verschiedene Weise an einige von Shakespeares wirklichen Lustspielen. Einzelheiten in der Fabel haben Ähnlichkeit mit der Fabel im *Kaufmann*. Wie Portia in ihrer Verkleidung Bassanio den Ring entlockt, den er ihr so ungern überläßt, so erhält Helene, die im Dunkel der Nacht mit einer anderen verwechselt wird, von Bertram den Ring, von welchem er sich vergewissert hielt, daß sie ihn niemals erlangen würde. In einer Schlussszene vermissen sowohl Bertram wie Bassanio ihren Ring. Beide sind unglücklich über den Verlust, und der Knoten wird in beiden Fällen dadurch gelöst, daß ihre Ehefrauen im Besitze der Ringe sind. Eine wesentlichere Beziehung hat die Fabel in *Ende gut, alles gut* zu der Fabel der *Widerspenstigen*. Hier besteht ein förmlicher Gegensatz. Der *Widerspenstigen* Zähmung schildert auf scherzhafte Weise, wie der Mann sich durch seine Geschlechtseigenschaften, physische Überlegenheit, Verbheit, Ruhe und durch Mittel wie Befehlen, Poltern, Lärmen und Ungeßüm die Neigung eines heftig widerstrebenden jungen Weibes erwirbt. *Ende gut, alles gut* schildert, wie das Weib durch ihre Geschlechtseigenschaften, Sanftmut, Herzengüte, Schlaueit, List einen leidenschaftlich widerstrebenden Mann gewinnt, und in beiden Fällen ist das Paar verheiratet, bevor die eigentliche Handlung beginnt.

Da Shakespeare bei *Taming of the shrew* das ältere Lustspiel benutzt, und bei *All's well* aus *Giletta of Narbona* von Boccaccio, das schon 1566 in *Paynters Palace of Pleasure* übersezt erschien, seine Fabel entnommen hat, so kann von einem durch den Dichter konstruierten Gegensatz nicht die Rede sein. Ein Hauptinteresse hat Shakespeare indessen augenscheinlich an dem letzteren Gegenstande gefunden, weil es ihm Gelegenheit gab, die folgende ungewöhnliche Erscheinung darzustellen: ein Weib, das im Verhältnisse zum Manne das werbende ist und doch die ganze Anmut seines Geschlechts bewahrt. Shakespeare hat die Gestalt Helenens mit der zärtlichsten Vorliebe behandelt. Es ist, als ob eine Mischung von Mitleid und Bewunderung seine Feder geführt habe. Es liegt in der Schilderung ein tiefes Mitgefühl

mit der, welche die Qual erleidet, verschmäht zu werden; er wußte selbst, wie weh das tut; und es ist eine Raffaelische Schönheit über ihr Wesen verbreitet. Sie gewinnt alle, bezaubert alle, sobald sie sich zeigt, Alte wie Junge, Weiber wie Männer, alle, Bertram allein ausgenommen, der ihr das Leben ist. Der König und der alte Laseu sind gleich entzückt von ihr und gleich erfüllt von ihren Vorzügen. Bertrams Mutter schätzt sie, als wäre sie ihre Tochter, ja höher als ihren halsstarrigen Sohn, und die italienische Witwe wird so sehr von ihr bezaubert, daß sie sich mit ihr in das fremde Land begibt, um ihre Aussage zu bestätigen und ihr den Ehemann wieder zu verschaffen.

Sie wagt alles, um sich dem Geliebten zu nähern, und legt eine bei Frauen nicht häufige Erfindsamkeit an den Tag, um ihr Ziel zu erreichen. Denn mit ihrer Reise zum Könige, den sie heilen will, bezweckt sie, wie sie offen einräumt, vor allen Dingen, in Bertrams Nähe zu kommen. Sie erhält, wie in der Novelle, das Versprechen des Königs, sich zum Lohne für eine erfolgreiche Kur unter den Herren des Hofes einen Gemahl wählen zu dürfen; aber bei Boccaccio ist es der König, der auf ihre Frage wegen der Belohnung ihr dieses Versprechen aus eigenem Antriebe gibt; im Schauspiele ist sie es, die ihren Wunsch zuerst ausspricht. So erfüllt ist sie von ihrer Leidenschaft für den, der sie weder eines Gedankens noch eines Blickes würdigt. Als er sie aber verschmäht, legt sie im Gegensatz zu Giletta in der Novelle keinen Wert darauf, ihre Absicht durch Zwang zu erreichen; sie sagt einfach mit edler Entsagung:

Ich freue mich, daß ihr, mein König, wieder
Geheilt seid. Laßt daher das Übrige!

Sie macht keinen Einwand, als Bertram ihr gleich nach der Hochzeit unter einem Vorwande, den sie nicht durchschauen will, seine Abreise ankündigt; sie leidet ohne Klage, da er ihr im Augenblicke des Abschiedes einen Kuß verweigert. Als sie endlich die volle Wahrheit erfahren hat, kann sie zuerst nur ganz kurze Ausrufe über die Lippen bringen (III, 2): „Mein Herr ist fort für immer.“ „Furchtbarer Spruch!“ „O es ist bitter!“ Und sie verläßt bald darauf ihr Heim, um ihm kein Hindernis zu sein, wenn er dahin zurückkehren wolle. Unmöglich ist es, inniger

und demütiger zu lieben, wenn man wie sie sicher und stolz angelegt ist.

Die schönsten Stellen in ihrer Rolle offenbaren alle durch die Versbehandlung und den reimfreien Stil, daß sie dem reiferen Zeitalter im Leben des Dichters angehören. Man beachte zum Beispiel die Stelle (I, 1), wo sie schildert, wie das Andenken an ihren verstorbenen Vater durch Bertrams Bild verdrängt worden ist:

Meine Phantasie

Beschäftigt sich allein mit Bertrams Zügen.
Verloren bin ich, und kein Leben ist
Für mich, seit Bertram schied. Mir ist, als lieb' ich
Ein glänzendes Gestirn und ständ' im Wahn,
Mit ihm mich zu vermählen. Ach, er steht
Zu hoch! An seinem Strahlenglanze nur,
An seinem Nebenlicht darf ich mich sonnen —
In seinem Kreise nicht; und so bestraft
Sich meiner Liebe Ehrgeiz selbst. Die Hündin,
Die mit dem Löwen sich zu paaren wünscht,
Verschmachtet liebekrank. Schön war's, doch qualvoll,
Allstündlich ihn zu sehn, mir einzuprägen
Den Falkenblick, der Augenbrauen Wölbung,
Die Locken in dies Herz, nur zu empfänglich
Für jeden Strich und Zug der schönen Bildung.
Er ging — und nur Reliquien von ihm
Darf meine Phantasie abgöttisch jetzt verehren.

Vergleicht man den Stil dieses Monologs mit gewissen gereimten Repliken von Helene, wo mit Worten und Antithesen euphuistisch gespielt wird, so ist der Unterschied überraschend, und man fühlt, welche Bahn Shakespeare durchlaufen hat, seit er den Stil seiner ersten Jugend schrieb. Hier glänzt kein Witz, hier spricht ein Herz, das tief und einfältig liebt.

Während das Schauspiel als Ganzes augenscheinlich nicht zu denen gehört, die Shakespeare besonders am Herzen gelegen haben, und während er hie und da Züge darin hat stehen lassen, die eine befriedigende Schlußharmonie unmöglich machen, hat er ersichtlich seine ganze dichterische Kraft auf die Ausführung und Durchführung von Helenens herzzgewinnendem Wesen verwandt. In folgenden Worten gesteht sie der Mutter Bertrams ihre Liebe (I, 3):

Zürnt mir nicht!

Daß ich ihn liebe, bringt ihm keinen Schaden.
Nicht durch vermessene Bewerbung drang ich mich
Ihm auf; nicht eher will ich ihn besitzen,
Als bis ich ihn mir hab' verdient, so wenig
Ich's auch begreif', ihn jemals zu verdienen.
Ich weiß, daß ich vergebens liebe, fruchtlos
Mit Hoffnung kämpfe; dennoch füll' ich stets
Das unhaltfame Sieb mit Liebestränen,
Mich um den ewigen Verlust nicht kümmernd.
Dem Jüder gleich, in meinem Irrtum fromm,
Bet' ich die Sonne an, die zwar auf ihren
Berehrer schaut, doch mehr nicht von ihm weiß.

Es liegt in ihrem Wesen etwas, das die Anmut, den Ernst und die grenzenlose Hingebung vorwegnimmt, womit Shakespeare später Smogen ausstattet. Als Bertram in den Krieg zieht, nur um sie nicht anerkennen und mit ihr als seiner Frau leben zu müssen, ruft sie aus (III, 2):

Bin ich's, mein armer Herr, die dich verjagt
Aus deiner Heimat, und die zarten Glieder
Dem wilden, schonungslosen Kriege preisgibt?
Bin ich's, die dich vom heitren Hofe bannt,
Wo Augen voller Guld auf dich gesehen,
Damit du jetzt von rauchigen Musketen
Getroffen würdest? Boten ihr von Blei,
Die ihr dahinsahrt mit des Blüthes Eile,
Verfehlet euer Ziel; durchhaust die Luft,
Die stets geschlossene, und macht sie zischen;
Nur treffet ja nicht meinen lieben Herrn!
Wer immer zielt nach ihm, ich stell' ihn hin . . .

Aus diesen Worten spricht eine Innigkeit und Glut, wie wir sie in früheren Lustspielen nicht antreffen. Wenn man diese Verse liest, so versteht man die Äußerung von Coleridge, daß Helene „der liebenswürdigste von den Shakespearischen Charakteren“ sei.

Schade daß diese tiefe Leidenschaft auf einen so wenig würdigen Gegenstand gefallen ist. Es schwächt unstreitig das Interesse für das Stück, das Shakespeare dem Bertram neben seinem allzu jugendlichen und allzu unritterlichen Auftreten nicht auch wertvollere Eigenschaften verliehen hat. Der Dichter hat sich hier einer

gewissen Nachlässigkeit schuldig gemacht, die verrät, daß nur bestimmte Partien des Schauspiels ihn ganz in Anspruch genommen haben. Bertram ist ja in seinem Rechte, wenn er sich nicht gegen seinen Wunsch eine Frau aufnötigen lassen will, nur damit der König eine Schuld der Dankbarkeit abtragen könne. Dieses Motiv wird aber zurückgedrängt von dem schon weniger sympathischen, dem Standeshochmute, der ihn auf die nicht so vornehm geborene Helene herabsehen läßt, obgleich der König und die Hofleute, sowie die eigene Mutter Bertrams sie voll und ganz anerkennen. Doch auch dies brauchte Bertram in den Augen des Zuschauers noch nicht stark zu verkleinern; sein Wesen hat aber außerdem unmännliche, ja niedrige Züge. So befiehlt er z. B. Helene durch Parolles, eine Erklärung ausfindig zu machen, die dem Könige seine plötzliche Abreise als nötig erscheinen lasse, und er verläßt sie obendrein für immer und nicht, wie er lügnerisch erklärt, für zwei Tage. Seine Bereitwilligkeit, auf der Stelle eine Tochter von Laseu zu heiraten, als das Gerücht Helenen tot gesagt hat, ist eine äußerst sonderbare Einleitung zu der Wiedervereinigung des Paares am Ende des Stückes und erinnert auf eine wenig vorteilhafte Weise an den ganz entsprechenden Zug in Viel Lärm um Nichts (siehe 1. Teil, Seite 275). Am schlimmsten und ein ausgemacht dramatischer Fehler ist es jedoch, daß er sich unmittelbar vor der schließlichen Versöhnung dem italienischen Mädchen gegenüber, dem er in Toskana nachgestellt hat, in ein Gewebe von niedrigen Lügen verwickelt.

Wie Shakespeare, um Helenens Stellung zu schützen und den Anschein des Abenteuerlichen von ihr fern zu halten, die Gestalt der Gräfin hinzugedichtet und durch die Liebe dieser mütterlichen Freundin alle Vorzüge Helenens verbrieft und besiegelt hat, so ist Parolles mit der Absicht hinzugedichtet worden, Bertram weniger schuldig erscheinen zu lassen. Bertram soll als in den Banden des alten Narren, Erzlügners und Feiglings (wie Helene ihn gleich tituliert) der im Schauspiel als sein böser Geist auftritt, betrachtet werden.

Parolles ist in *Love's labour's won* sicherlich eine lustige, rein possenhafte Gestalt, der erste leichte Entwurf zu Falstaff gewesen. Nach Falstaff muß er notwendigerweise den Eindruck einer matten Wiederholung machen; daran ist der Dichter ja

indessen nicht schuld. Aber die Lustigkeit hat ihm während der Umarbeitung augenscheinlich versagt. Seine Stimmung ist zu ernst gewesen; die moralische Grundanschauung hat die reine Freude an Komischen verdrängt und ausgeschlossen. Parolles, der die Laster Falstaffs ohne einen Funken von dessen Genialität besitzt, ruft keine ungetrübte Heiterkeit hervor. Und immer wieder wird es uns eingeprägt, welche Lehre wir ziehen sollen aus den Blößen, die er sich gibt, und aus der Schande, die sein schlechter Wandel ihm einbringt. So sagt der zweite Edelmann von der Schlingenhaftigkeit, die Parolles nach der Überrumpelung an den Tag legt, als er mit verbundenen Augen seine Geständnisse macht (IV, 3):

Wie will ich einem Manne wieder trauen, weil er seine Klinge schmuck hält, oder glauben, daß alle Weisheit in ihm steckt, weil sein Anzug sauber ist.

Und so sagt Parolles selbst, als seine Frechheit gebrochen ist:

Brechen würde

Mein Herz, wenn es erhabner dächte. Hauptmann
Bin ich nicht mehr; doch will ich essen, trinken
Und ruhn so sanft, als je ein Hauptmann schlief.
Mein eignes Selbst nur fristet mir das Leben.
Wer sich als Prahler kennt, der fürchte stets,
Daß ihn ein ähnlich Schicksal trifft. Denn wißt,
Daß jeder Prahler nur ein Esel ist.

Nicht einmal die andere komische Gestalt, der Narr, so witzig er auch ist, besitzt die freudige Lustigkeit der vorhergehenden Komödien. An verschiedenen Stellen spricht er, wie oben anlässlich des ersten Entwurfs erwähnt, in dem jugendlich ausgelassenen Stil der ältesten Lustspiele, aber als humoristischer Hausnarr erreicht er bei weitem nicht den wenige Jahre vorher geschaffenen, ungebunden lebenden Narren Probststein oder den musikalischen Hofnarren in Was ihr wollt.

Eine einzelne Stelle in Ende gut, alles gut hat für mich immer einen gewissen persönlichen Anflug gehabt. Es ist das eine der Stellen, die ganz augenscheinlich bei der Umarbeitung hinzugekommen sind. Der König spricht von Bertrams verstorbenem Vater und führt dessen Worte an (I, 2):

„O laß,“ begann er oft in holder Schwermut,
Als unsrer Jugend Scherz vorüber war,
„Laß mich nicht leben, wenn es meiner Flamme
An Öl gebricht, daß ich die Schnuppe werde
Jüngerer Geister, denen alles schlecht scheint,
Was neu nicht ist“
Dies sein Wunsch, den ich,
Der nach ihm lebt, von ganzem Herzen theile.

Auf den Einwand, den ein Edelmann gegen diese mißmutige
Äußerung erhebt und der so geformt ist:

Ihr seid geliebt, und wer am mindesten
Euch gönnt, der wird am ersten euch vermissen,

antwortet der König mit diesen stolz bescheidenen Worten:

Ich fülle einen Platz aus, so viel weiß ich. —

So schreibt nur der reife Mann, der die Jugend ungeduldig
heranstürmen sieht, um ihn abzulösen, und der die Kritik dieser
Jugend gekostet hat. Die hierin zu verspürende Stimmung ver-
kündigt das überwältigende Gefühl von der Ungerechtigkeit der
Menschen und der Dinge, das sich bald der Phantasie Shake-
speares bemächtigen wird.

XX.

Die geheime Absicht des Angriffs war in Ende gut, alles gut
hin und wieder zu verspüren. Wie wir sahen, fanden sich hie und
da Ausfälle gegen den steigenden Puritanismus mit seinem Gefolge
von Selbstgerechtigkeit, moralischer Unverträglichkeit und salbungsvoller Heuchelei. In dem Hange, der diese Ausfälle erzeugte, hat
man augenscheinlich den inneren Nebel, der Shakespeare nunmehr
auf den Stoff in Maß für Maß hintrieb.

Hier in Ende gut, alles gut wurde ja der Wendepunkt
herbeigeführt durch das in allen Literaturen bekannte Motiv, daß
bei einer nächtlichen Zusammenkunft ein Weib an Stelle eines
anderen untergeschoben wird, ohne daß der Mann diesen Tausch
entdeckt — ein Motiv, dessen grobe Unwahrscheinlichkeit die Dichter
nie abgeschreckt hat, weil es zu so vielen späteren dramatischen
Situationen Veranlassung gab.

Eine stehende Variante hiervon ist gleichfalls in den verschiedensten Litteraturen folgende: Ein Mann ist zum Tode verurtheilt. Seine Geliebte, seine Frau oder seine Schwester fleht den Richter um Gnade an. Der Richter verspricht, dem Gefangenen die Freiheit zu schenken, wenn sie eine Nacht bei ihm zubringen wolle — und läßt dann bisweilen nichtsdestoweniger den Gefangenen hinrichten.

Dieses Motiv, das vom Mittelalter her bis in unsere Zeit immer wieder behandelt worden ist — zuletzt wohl in der Novelle *Der Kinder Sünde der Väter* Fluch von Paul Heyse und im Schauspiel *La Tosca* von Victorien Sardou — lag zu Shakespeares Zeit theils in einer italienischen Novelle von Giraldi Cinthio in den 1565 erschienenen *Hecatommithi* vor, theils in dem auf dem Inhalt der Novelle aufgebauten, 1578 veröffentlichten Schauspiel *The Right Excellent and Famous History of Promos and Cassandra* von dem englischen Dramatiker Whetstone und in einer Prosaerzählung desselben Schriftstellers, die sich in *The Heptameron of Civil Discourses* aus dem Jahre 1582 findet. Die völlig leblose und charakterlose Komödie *Whetstones* ist die unmittelbare Quelle, aus der Shakespeare die Fabel geschöpft hat. Außer der Fabel verdankt er Whetstone nichts.

Was Shakespeare zu dem unheimlichen Gegenstande hingezogen hat, ist augenscheinlich die Entrüstung gewesen über den sich breit machenden Pharisäismus auf dem Gebiete der Geschlechtsittlichkeit, die eine Folge des im Bürgerstande immer kräftigeren Puritanismus war. Es lag an Shakespeares Stellung als Schauspieler und Theaterleiter, daß er den Puritanismus nur von dessen häßlichsten, ihm zugewandten Seiten kennen lernte.

Die wertvolleren Seiten des Puritanismus hätten wohl die Sympathie eines Dichters verdient. Es war ja kein Wunder, daß selbständige und fromme Menschen das Heil ihrer Seele außerhalb der anglikanischen Staatskirche mit ihren neununddreißig Artikeln suchten, auf die nicht nur alle Männer der Kirche schwören, sondern denen alle Staatsbürger derartig sich unterwerfen mußten, daß schon die Befolgung eines anderen als des offiziellen Rituals oder die Weigerung, die Kirche zu besuchen, mit Strafen bedroht war. Die Puritaner, die davon träumten, die christliche Kirche zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurückzuführen, und die nach ihrer

Vertreibung aus England durch Mary mit dem Ideal einer vollstümlichen Kirche vor Augen zurückgekehrt waren, konnten unmöglich eine der Krone untergebene Staatskirche oder eine Institution wie die Bischofswürde billigen. Einige der Puritaner betrachteten den schottischen Presbyterianismus als ein wertvolles Vorbild, wünschten auch in England statt der geistlichen Aristokratie der Bischöfe die Verwaltung der Kirche durch Laien, durch die Ältesten der Gemeinde; andere gingen noch weiter, bestritten überhaupt die Nothwendigkeit einer für alle gemeinschaftlichen kirchlichen Form, wollten die Kirche in unabhängige freie Gemeinden aufgelöst sehen, in denen jeder Gläubige Priester werden könne. Hier lagen die Keime zu der großen Parterspaltung der Puritaner zur Zeit Cromwells in Presbyterianer und Independenten.

Soweit man es beurteilen kann, haben diese kirchlichen und religiösen Bewegungen in keiner Weise Shakespeares Interesse erregt. Er seinerseits kam nur insofern mit dem Puritanismus in Berührung, als dieser mit seiner Beschränktheit und mit seinem Fanatismus gegen die Schauspielfunst wütete und mit strenger Unduldsamkeit moralische und besonders geschlechtliche Schwächen verfolgte. Der Puritanismus wandte ihm sein pharisäisches Antlitz und wohl nicht selten das Gesicht der nur geheuchelten Tugend zu.

Seine Entrüstung über diese geheuchelte Tugend brachte ihn dahin, Maß für Maß zu schreiben. Er behandelte den Gegenstand so, wie es geschehen ist, weil das Interesse des Theaters es dringend verlangte, in das Gewebe der strengen, durchaus traurigen Tragödien Lustspiele als Einschlag einzusprenken. Welch ein Lustspiel ist es aber geworden! Düster, tragisch, schwer wie das Gemüth des Dichters; eine Tragikomödie, in der die komischen Szenen, deren Stil derber und realistischer ist als in anderen Shakespearischen Stücken, mit ihren Bildern aus den niedrigsten Schichten der Gesellschaft den peinlichen Charakter des Stoffes und das rein kriminelle Wesen der Handlung nicht zu verwischen vermögen. Überall, auch an den humoristischen Stellen, fühlt man den glühenden Ingrimme Shakespeares über die moralische Heuchelei der Selbstgerechtigkeit als den vulkanischen Untergrund, der jeden Augenblick quer durch den unentbehrlichen Spaß und die lustspielartige Anordnung seine Flammen emporlodern läßt.

Und doch ist es eigentlich nicht in erster Reihe die Heuchelei, der er zu Leibe gehen will. Er ist auf dieser Entwicklungsstufe ein allzu großer Psychologe, um den von Anfang an völlig fertigen Heuchler schildern zu wollen. Nein, er zeigt, wie schwach selbst der strengste Pharisäer ist, wenn nur die für ihn unwiderstehliche Versuchung an ihn herantritt, und wie die Begierde eines solchen Mannes, falls sie auf Widerstand stößt, einen ganz anderen Menschen, ein Tier, einen Schurken in ihm offenbart, der sich hundertfach schlimmere Dinge erlaubt, als er bisher mit erhobener Stirne und gutem Gewissen bei anderen auf das strengste bestraft hat.

Nicht den Typus seiner Widerjacher hat Shakespeare hier entschleiern und stempeln wollen, sondern ein Wesen, das bedeutend über dem Durchschnittstypus steht, wie er ihn sah. Die Hauptperson in Maß für Maß ist der Sittenrichter, der harte und strenge Censor morum, der in seinem Moralsanatismus meint, das Laster ausrotten zu können, wenn er dessen Werkzeuge verfolgt, und der sich einbildet, die Gesellschaft reinigen und umformen zu vermögen, indem er jede noch so natürliche und relativ unschuldige Übertretung des Gesetzes der Korrektheit als Todsünde verurteilt. Das Schauspiel zeigt uns, wie dieser Mann, sobald er von einer rein sinnlichen Leidenschaft ergriffen wird, keinen Anstand nimmt — unter der Maske der Heiligkeit — selbst ein so empörendes und fürchterliches Verbrechen gegen die wirkliche Sittlichkeit zu begehen, daß kein Ausbruch von Ekel und Verachtung zu streng und nicht leicht ein Strafurteil zu hart dafür sein würde.

Seiner Art nach müßte ein solches Drama schließlich das beim Zuschauer wachgerufene Verlangen nach Gerechtigkeit auf irgend eine erschöpfende Weise befriedigen. Die Shakespeariische Truppe bedurfte jedoch eines Lustspiels; und es war vielleicht auch nicht klug, vielleicht gewagt, die Frage der verdienten Strafe für Sittlichkeitsheuchelei auf die Spitze zu treiben. So wurde denn der Knoten des Stückes durch die kluge Fürsorge und das zeitige Eingreifen eines weisen und ungesehen allgegenwärtigen Fürsten, eines abendländischen Harun-al-Raschid, ohne Aufgebot von irgend welchem Pathos und in aller Eile gelöst. Wählerisch in seinen Mitteln ist dieser eben nicht. Geschickt, aber auf eine für ein feineres Gefühl wenig befriedigende Weise, schiebt er statt des jungen,

schönen Weibes, die der Gegenstand der tierischen Brunst des verbrecherischen Richters ist, ein junges, liebenswürdiges Mädchen unter, welchem jener früher einmal ein Ehegelöbniß gegeben hat.

Der Herzog, der seine Diener auf die Probe stellen will, schickt vor, Wien verlassen und sich auf eine längere Reise begeben zu wollen. Für die Dauer seiner Abwesenheit überträgt er Angelo, einem hoch angesehenen und hervorragenden Beamten, die Regierung.

Sobald dieser die Macht erlangt hat, unternimmt er einen förmlichen Krieg gegen Zügellosigkeit und Schlassheit auf sittlichem Gebiete. Zunächst befiehlt er, daß alle unzüchtigen Häuser in der Stadt Wien niedergerissen werden sollen. In dem älteren Drama von Whetstone, das Shakespeare seinem Schauspiele zugrunde legte, kam eine ganze Gesellschaft von unanständigen Personen, Kupplerinnen, Mezen, Zuhältern, Wüstlingen verschiedener Art vor. Shakespeare behält diese Gesellschaft teilweise bei: eine einzelne Kupplerin, Frau Abständig (Overdone), die etwas an Dortchenackenreißer erinnert, einen einzelnen Zuhälter, die sehr ergötzliche Gestalt des Pompejus, und er dichtet eine höchst unterhaltende Person hinzu, den äußerst leichtsinnigen aber witzigen Wildfang und Lügner Lucio.

Doch die Hauptveränderung, die er mit dem Stoffe vornimmt, beruht darauf, daß der Herzog in der Verkleidung eines Mönches von Anfang an Zeuge des Mißbrauchs ist, den Angelo mit seiner Herrscher- und Richtermacht treibt. Das ist u. a. für die Stimmung des ganzen Stückes insofern ein Gewinn, als die Zuschauer dadurch mit Rücksicht auf den Ausgang beruhigt sind. Diese Stellung des Herzogs ruft auch den größten Teil der Komik hervor, die in der Haltung Lucios liegt, indem dieser dem verkleideten Herrscher fortwährend die drolligsten Verleumdungen über den Herzog erzählt, als hätte er sie aus bester Quelle. Aber aus der verborgenen Anwesenheit des Herzogs ergibt sich auch die andere große Veränderung, die hier mit dem Stoffe vorgenommen ist, nämlich daß Isabella sich nicht für den Bruder hinzugeben braucht, sondern wie in Ende gut, alles gut durch ein anderes Mädchen ersetzt wird, das alte Rechte an den betreffenden Mann hat. Hierdurch wird wenigstens das allzu empörend Peinliche des Gegenstandes vermieden.

Shakespeare hat sich einen der Männer, welche die bittersten Feinde seiner Kunst und seiner Tätigkeit waren, mit der höchsten Macht ausgerüstet gedacht, von der er dann Gebrauch macht, um mit grausamer Strenge gegen die Unsitte zu einschreiten. Sein erster Schritt ist der, daß er gegen die niedere Unzucht losfährt, indem er sich einbildet, diese auszurotten zu können. Mit der Ungereimtheit dieser Einbildung wird im Stücke verschiedentlich Scherz getrieben. „Was soll aus mir werden?“ sagt Frau Abständig. — „O, seid unbesorgt; guten Advokaten fehlt's nie an Klienten.“ In der ersten Szene des zweiten Aufzuges heißt es:

Escalus

Wie wollt Ihr leben, Pompei? Vom Ruppeln? . . . ist's ein rechtliches Gewerbe?

Pompejus

Wenn das Recht es gestattet, Herr.

Escalus

Aber das Recht gestattet es nicht, Pompei; und niemals wird es in Wien gestattet werden.

Pompejus

Hat Euer Gesträngen im Sinn, die ganze Jugend in der Stadt zu kapauern und zu wallachen?

Escalus

Nein, Pompei.

Pompejus

Wahrhaftig, Herr, nach meiner geringen Meinung, dann gehen sie drauf los . . .

So scherzt auch Lucio (III, 3) über die Strenge Angelos, die er für fruchtlos hält:

Ein wenig mehr Nachsicht gegen Unzucht könnte nicht schaden. Etwas zu sauerköpfig in dem Punkt, Bruder.

Herzog

Es ist ein allgemeines Laster, und zur Heilung gehört Strenge.

Lucio

Ja, allerdings, das Laster hat eine große Familie; es hat zahlreiche Sippschaft. Aber unmöglich läßt es sich ganz auszurotten, Bruder, bis man Essen und Trinken abtut. Man sagt, der Angelo ward nicht von Mann und Weib auf dem rechtlichen Wege der Natur gezeugt; ist es wahr, was meint Ihr?

Doch außer diesem strengen Vorgehen gegen die eigentliche Leichtfertigkeit frisch Angelo ein altes Gesetz auf, das schon lange — nach des Herzogs Worten vierzehn, nach Claudios Aussage neunzehn Jahre — außer Gebrauch gewesen ist, ein Gesetz, das alle Liebesverbindungen außerhalb der Ehe mit Todesstrafe bedroht und den jungen Claudio wegen seines Verhältnisses zu Julia zum Tode verurteilt.

Ihr Verhältniß war unschuldig. Er sagt (I, 3):

Sie ist ganz mein Weib.

Nur daß der äußern Zeremonie
Kundmachung fehlt, die wir nur unterließen,
Weil wir die Mitgift nicht verlieren wollten,
Die noch im Koffer ihrer Freunde steckt.

Das nützt jedoch nichts. Es soll ein Beispiel statuiert werden. Vergebens fühlt selbst der brave Kerkermeister Mitleid und sagt (II, 2):

Kein Stand, kein Alter ist hier rein, und er
Soll sterben drum.

Die jungen Leute in der Stadt wissen sich diese unsinnige Strenge nicht anders zu erklären, als daß dem Angelo statt Blut Schneewasser in den Adern rolle.

Bald zeigt es sich indessen, daß er nicht der Schneemann ist, für den man ihn hält.

Escalus, ein alter rechtschaffener Edelmann, bittet ihn zu bedenken, daß seine eigene Tugend, wenn sie auch sehr strenge sei, möglicherweise niemals einer Versuchung ausgesetzt gewesen; wäre sie in Versuchung geführt worden, so hätte sie vielleicht die Probe nicht besser bestanden als die so mancher andern. Angelo antwortet hochmütig: in Versuchung geraten sei Eins und straucheln ein Anderes. Nun aber erscheint die Schwester Claudios, Isabella, jung, schön, verständig, und fleht ihn um das Leben des Bruders an (II, 2):

Herr, guter Herr, bedenkt Euch.

Wer ist, der jemals starb um solch Vergeh'n?
Gar manche sind, die's taten.

Er bleibt unerbittlich. Sie weist darauf hin, wie unvernünftig es sei, die Vergehen der Liebe so hart zu strafen:

Wenn Große donnern könnten,
Wie Zeus es kann, Zeus fände nimmer Ruhe,
Denn jedes winzige Beamtlein würde
Aus seinem Himmel donnern, nichts als donnern! —
Barmherz'ger Himmel!
Du, mit dem scharfen Schwefelkeil, zerpaltest
Den unzerkeibaren Knorrenstamm der Eiche,
Doch sanfte Myrten nicht.

Und sie fährt so fort, daß man die Stimme des Dichters durch ihre Worte hört:

Des Menschen Hochmut,
— Nur kurz geschmückt mit ärmlicher Gewalt,
Zumeist vergessend, was zumeist er kennt,
Sein gläsern Dasein — wie ein Aff' in But,
Spielt er solch albern Spiel dem Himmel vor,
Daß Engel weinen, die, gelaunt wie wir,
Sich alle sterblich lachten.

Und sie appelliert an seine eigene Selbsterkenntnis:

Klopft an und fragt Eur Herz, ob nichts drin wohnt,
Gleich meines Bruders Feh!?

Er fordert sie auf, am nächsten Tage wiederzukommen, und faun ist sie fort, so verrät er in einem Monolog seine widerliche Leidenschaft und seinen noch schlimmeren Vorsatz, ihr als Lohn für die Rettung des Bruders ihre Gunst abzugewinnen.

Er macht ihr seinen Vorschlag. Ihr graut; sie sieht nun ein wie Hamlet, was das Leben sein, was für nie geahnte Dinge eintreffen können, welch eine Höhe die Schurkerei sogar auf dem Richterstuhle zu erreichen imstande ist:

Das ist der Höll' arglistige Livrei:
Den Leib zu kleiden, den verdammtesten,
In engelhaft Gewand? Du glaubst nicht, Claudio? —
Wenn meine Unschuld ich ihm opfern wollte,
Du könntest frei sein.

Sie kann ihn nicht anklagen, denn wie er selbst ihr gegenüber geltend macht, niemand würde ihr glauben; sein fleckenloser Ruf, sein strenges Leben und sein hoher Rang würden die sich etwa hervorstuckende Beschuldigung ersticken. Sicher, wie er sich fühlt, ist er doppelt frech. Als sie sich am Schlusse des Stückes mit ihrer

Anklage an den zurückgekehrten Herzog wendet, sagt Angelo daher unerschrocken (V, 1): „Mein Fürst, ich fürcht', daß ihr Verstand gelitten.“ Dann folgt als Fortsetzung der eben angeführten Replik der aus der innersten Überzeugung des Dichters entspringende Flammenprotest Isabellas. Es ist nur scheinbar unglaublich, daß „der verruchteste Grundbösewicht“ so gerecht und rein erscheinen könne wie Angelo. (Siehe 1. Teil, S. 307.)

Dem Proteste wird jedoch nicht gleich Folge gegeben. Vorläufig wird Isabella wegen Verläumdung gegen einen edlen Mann ins Gefängnis geführt. Und die Ironie wird bis aufs letzte beibehalten. Der Herzog hat als Mönch manche bittere Erfahrung gemacht, u. a. die, daß in der Welt kaum Ehrlichkeit genug vorhanden ist, um das Bestehen der menschlichen Gesellschaft zu sichern. Da er aber — in seiner Verkleidung — selbst erzählt, wessen er Zeuge gewesen ist, wollen seine eigenen Getreuen auch ihn ins Gefängnis werfen lassen. Er, der Fürst, hat unerkannt gesehen und eingesehen, daß das Gesetz ein Deckmantel für die Macht ist. Deshalb sagt er:

In Wien gab mein Geschäft mir so viel Einblick,
Zu sehen, wie Verderbniß schäumt und strudelt
Zum Überlaufen: Gesetz für jeden Fehl,
Doch Fehler so in Gunst, daß die Verbote,
Wie Sittensprüche in den Baderstuben,
Mehr zum Belachen als Beachten da find.

Iskaius

Schmähung des Staats! Fort mit ihm ins Gefängnis!

Als Schauspiel beruht Maß für Maß ganz und gar auf drei Szenen: die, in welcher Angelo durch die Schönheit Isabellas versucht wird; die, in der er sich ihr gegenüber zu dem Anerbieten erdreistet, für das Leben des Bruders ihre Ehre nehmen zu wollen, und die dritte, in hohem Grade dramatische Szene, in der Claudio zuerst die Mitteilung der Schwester von Angelos Gemeinheit mit Entsagung und Entrüstung anhört, dann aber zusammenknickt und — wie einige hundert Jahre später Kleists Prinz von Homburg — auf unwürdige Weise um sein Leben bittet. Um diese Haupt= szenen gruppieren sich die vielen vortrefflichen, derb realistischen,

niedrig komischen Szenen, die in dem Geiste behandelt sind, der später der Geist Hogarths oder Thackerays wird, und andere, die bloß den Zweck haben, das dramatische Rad etwas zurückzuhalten, und die uns wegen ihres konventionellen Charakters abstoßen. Der Herzog stellt zum Beispiel ein ganz unzulässiges Experiment mit Isabella an, wenn er ihr im vierten Aufzug fälschlich erzählt, das abgehauene Haupt des Bruders sei schon dem Angelo zugesandt worden. Das geschieht um des Schlusseffekts willen.

Doch es ist bei diesem sehr ungleichartig ausgearbeiteten Stücke Shakespeare augenscheinlich nur um die Hauptsache zu tun gewesen, um den Schlag, den er gegen die Heuchelei führte. Und es ist wahrscheinlich, daß er sich hier so weit hinausgewagt hat, wie es nur eben anging. Es ist ein Riesenschritt von dem harmlosen Angriff auf den Puritanismus in der Gestalt Malvolios zu dieser Darstellung eines Puritaners wie Angelo. Eben deshalb hat Shakespeare sich hier wohl auf jede Weise zu decken gesucht. Das Ganze ist als Lustspiel gehalten. Zuerst wird mit der Hinrichtung Claudios gedroht, dann mit der des humoristischen Gauners Barnardino, dessen Kopf man statt Claudios Kopf überbringen will; unmittelbar vor der Exekution wird er sogar auf die Bühne gerufen, und die Zuschauer sitzen in Spannung; zuletzt endet jedoch alles gut; man einigt sich, den Kopf eines schon gestorbenen Mannes zu schicken. Ferner wird mit der Entehrung einer edeln Jungfrau gedroht; dann läßt sich ein anderes Mädchen, Marianne, die ein besseres Schicksal verdient hätte, an ihrer Stelle umarmen, und die Gefahr ist vorüber. Drohende Geschehnisse ziehen sich endlich um den Schurken Angelo zusammen; dann geht er schließlich straflos aus, er muß sich nur mit dem liebenswürdigen Mädchen verheiraten, das er früher verlassen hat. Mit äußerstem Eifer ist hierdurch die im Stücke erhobene, fürchterliche Anklage wegen Heuchelei, ja sogar düstere Lebensanschauung, die sich hier überall offenbart, gänzlich glatt gemacht.

Denn auffallend ist es, wie grundpessimistisch die Stimmung in diesem Schauspiele ist. Wo der Herzog Claudio überreden will, den ihm gewissen Tod nicht zu fürchten (III, 1), geht er in seiner Unterschätzung des Menschenlebens weiter als Hamlet, wo dieser am schwärzesten sieht:

Ein Hauch bist du,

Abhängig jeder Änderung der Luft,
Wie sie die Wohnung hier, in der du weilst,
Stündlich bedroht. Du bist des Todes Narr;
Durch deine Flucht strebst du ihm zu entgehn,
Und rennst ihm immer zu . . .
. Glücklich bist du nicht,
Denn, was du nicht hast, immer suchst du das,
Vergessend was du hast. Nicht stetig bist du,
Denn deine Farb' ist launisch wandelbar,
So wie der Mond. Du bist, wenn reich, doch arm;
Dem Esel gleich, bepackt mit Edelbarren,
Trägst du den schweren Schatz nur einen Tag;
Dann packt der Tod dir ab. Du hast nicht Freunde;
Denn dein Gezücht selbst, das dich Vater nennt,
Der eigne Sprößling deiner Fruchtbarkeit,
Fluchet, daß Nicht, Aus Schlag und Fluß mit dir
Nicht schneller enden. Jugend nicht, noch Alter
Hast du, nein, gleichsam nur Nachmittagschlaß,
Der beides träumt: all deine Jugendkraft
Darbt wie das Alter, milde Gab' erbettelnd
Vom lahmen Greise; bist du alt und reich,
Du hast nicht Blut, nicht Trieb, Gelenk noch Schönheit,
Des Reichthums froh zu werden. Was ist dein denn,
Des Namens „Leben“ wert? Doch birgt dies Leben
Noch tausend Tode; und wir scheun den Tod,
Der alles ausgleicht.

Man achte darauf, mit welcher Kunst und Sorgfalt hier alles, was zur Verwirrung des gesunden Lebensinstinktes geltend gemacht werden kann, zusammengetragen ist. Zum ersten Male kommt Shafespeare an dieser Stelle Schopenhauer zuvor.

Es ist dem Dichter hier augenscheinlich darum zu tun gewesen, seinen eigenen Standpunkt als den sittlichen zu verteidigen. Kaum in irgend einem anderen Stücke wird der Ton so oft unterbrochen, um die Moral des Werkes hervorzuheben.

Welche Äußerung kann z. B. direkter sein als der Monolog des Herzogs, der den dritten Aufzug beschließt:

Wer führen will des Himmels Schwert,
Sei selbst so rein wie streng bewährt;
Muster selbst, woran er späht,
Wie Unschuld wohnt und Tugend geht;

Andern so die Strafe wählend,
Wie er fühlt sich selber fehlend.
Schand' ihm, wer mit scharfem Schlag
Mündet, was er selbst wohl mag.
Dreifache Schand' auf Angelo,
Gram fremdem Fehl, des eignen froh!

Auf ähnliche Weise und in guter Übereinstimmung hiermit wird überall der moralische Zaunpfahl angewandt, wo hervorgehoben werden soll, wie sehr Fürsten und Herrscher der Verkennung, leichtsinniger Herabsetzung und Verleumdung ausgesetzt sind.

So sagt der Herzog am Schlusse des dritten Aufzuges:

Nicht Macht noch Größe schützt uns hier vor Tadel
Verleumdung fällt den reinsten Tugendadel
Im Rücken an; es beut kein Königsthron
Schutz vor vergällter Lasterzugen Hohn.

und später (IV, 1) wiederum:

O Rang und Hoheit! — Wieviel falscher Augen
Dich rings anstarren! Wie Gerücht und Bücher
Dein Tun auspähn, um falsch und widersprechend
Es darzustellen! — Welch ein Heer Gernwiß'ger.
Zum Vater ihrer Phantasien dich macht,
Verzerzt in Fragenbildung! —

Ganz auffallend ist in diesem Hinweisen auf die grundlose Kritik der Untertanen das beständige Verstecken hinter der Person des Fürsten, das heißt hinter James dem Ersten, der eben den Thron bestiegen hatte und sich mit seiner seit langem aufgehäuften Erbitterung gegen den schottischen Presbyterianismus sogleich auch dem englischen Puritanismus gram erwies. Daher schließlich die dem Inhalte des Stückes ganz fern liegende, aber kluge Pointe, daß alle anderen Sünden vergeben werden können, nur nicht Verleumdung des Landesfürsten und Angriffe auf ihn. Lucio allein, der auf eine für den Zuschauer so unterhaltende Weise den Fürsten belogen, ihm, wenn auch eigentlich nur im Scherz, Böses nachgesagt hat, soll auf das blutigste bestraft werden. Bis zum letzten Augenblick hat es den Anschein, als solle er zuerst gepeitscht und dann gehängt werden. Und selbst dann noch, als er, damit der Ton des Lustspiels nicht beeinträchtigt werde, den Befehl erhalten hat, sich unter Erlassung des Peitschens und Hängens mit einer Dirne

zu verheiraten, wird ausdrücklich hervorgehoben, daß er jene Strafe eigentlich verdient habe. Der Herzog beginnt die Schlußreplik mit den Worten:

Für Lästerung des Fürsten wohl verdient.

Dies ist die genaue Parallele zu der sechzig Jahre später von Molière am Schlusse seines Tartuffe eingenommenen Haltung. Der Fürst tritt hier als der stets wachsame Volkserzieher auf, der er nach James Grundsätzen sein sollte. Die Abwesenheit des Königs von London während der Pestzeit wird entschuldigt durch die Wirksamkeit, die der Herzog hier während seiner scheinbaren Abwesenheit ausübt. Er allein stürzt den Heuchler, dessen Machtbrunst und Frechheit ihn allen andern überlegen machte. Der Appell an den Fürsten entspricht also in Maß für Maß ganz der großen Rede in Tartuffe, mit der eine eigens zu diesem Zweck auftretende Person die Hauptbeteiligten von dem Alpe befreit, der auf ihrer Brust liegt:

Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

Im siebzehnten Jahrhundert waren die Fürsten noch Beschützer der Kunst und der Künstler gegen Sittlichkeits- und Religionsfanatismus.

XXI.

Man verspürt in Maß für Maß nicht nur an der ganzen Haltung des Stückes, sondern auch an ganz bestimmten Punkten, daß dessen Entstehung mit der Thronbesteigung James' im Jahre 1603 zusammenfällt. Gleich in der ersten Szene findet sich eine Hindeutung auf die ängstliche Scheu des neuen Königs vor Volksmassen, die bei seinem Einzug in England so viel Aufsehen und Verwunderung erregte, und die hier auf eine schmeichelhafte Weise ausgelegt wird. Der Herzog sagt:

Still reis' ich ab. Ob ich das Volk schon liebe,
Steh ich doch ungern seinem Blick zur Schau!
Zwar tut es wohl, doch schmeckt es mir nicht wohl,
Sein lautes Lob und brünstig Awe=Zehn.
Auch scheint der Mann nicht ganz bescheiden mir,
Der solchem nachstrebt.

Augenscheinlich zielt es auf denselben Abscheu vor Gedränge bei James ab, wenn Angelo in der ersten Szene des dritten Aufzuges es als eine unerlaubte Zudringlichkeit tadelte, daß das Volk sich um seinen geliebten Herrscher zusammenschare:

So töricht drängt man zum Ohnmächtigen,
Kommt rings zu Hilf' und engt ihm so die Luft,
Die ihn beleben sollte; ja, und so
Drängt des geliebten Königs treues Volk,
Läßt sein Geschäft, und voll Dienstfertigkeit
Schart sich's um ihn, daß ungeschlachte Liebe
Beleidigung erscheint.

Am 24. März 1603 hatte Elisabeth ihren letzten Seufzer ausgestoßen. Auf dem Sterbebette hatte sie, da sie nicht mehr sprechen konnte, mit den Händen über ihrem Haupte eine Krone gebildet und so angedeutet, daß sie einen, der schon König sei, zu ihrem Nachfolger ausersehe. Ihre Minister hatten schon lange mit James VI. von Schottland Verbindungen unterhalten und ihm den Thron zugesagt, trotzdem eine Bestimmung im Testamente Heinrichs VIII. die schottischen Nachkommen seiner älteren Schwester von der Thronfolge ausschloß. Man konnte keine Rücksicht darauf nehmen; denn in der jüngeren Linie besaß keine Persönlichkeit ein hinreichendes Ansehen, um als Thronerbe aufgestellt werden zu können, und der Vorteil, den die Vereinigung der Kronen von England und Schottland darbot, war einleuchtend; allzu lange hatten die beiden Reiche einander in gegenseitigen Fehden aufgerieben. Alle Parteien im Volke waren mit den Ministern einig, auf James als den Thronfolger hinzublicken. Die Protestanten hatten Vertrauen zu ihm, weil er Protestant war; die Katholiken erhofften von ihm eine Verbesserung ihrer Lage, weil er der Sohn der katholischen Märtyrerin war; die Puritaner hofften, er werde als neuer, friedliebender König den Veränderungen in dem gesetzlich befohlenen Gottesdienste beistimmen, die ihnen erlaubten, daran teilzunehmen, ohne an ihrer Seele Schaden zu nehmen. Große Erwartungen begrüßten ihn.

Raum hatte Elisabeth ausgeatmet, so warf Sir Robert Carey, ein Edelmann, der viele Wohlthaten von ihr genossen, nunmehr aber sich die Gunst des neuen Königs zu sichern wünschte und daher an allen Haltestellen Postpferde bereit stehen hatte, sich auf sein

Pferd, um der erste zu sein, der die Botschaft an König James nach Edinburgh überbrachte. Unterwegs fiel er vom Pferde und erhielt einen Fußtritt an den Kopf; dennoch erreichte er schon am 26. März abends, als der König eben zu Bett gegangen war, das Schloß. Schnell wurde er ins Schlafzimmer geführt, kniete nieder und begrüßte James als König von England, Schottland, Irland und Frankreich. „Er bot mir,“ schreibt Carey, „seine Hand zum Kusse und hieß mich willkommen.“ Auch versprach er Carey als Lohn für seinen Eifer unter anderem eine Kammerherrenstelle, vergaß diese Versprechungen indessen völlig, sobald er auf englischem Grunde stand.

So sorgfältig waren in London alle Vorbereitungen getroffen, daß eine noch zu Lebzeiten Elisabeths von Cecil verfaßte Proclamation, die nach Schottland gesandt und dort gutgeheißen worden war, wenige Stunden nach dem Tode der Königin von dem ersten Minister im Namen des Königs James in einer Versammlung des Rates und des hohen Adels unter großem Zulauf des Volkes und unter allgemeinem Beifall verlesen werden konnte. Als drei Herolde in Begleitung eines Trompeters die Verlesung im Tower wiederholten, wurden alle Gefangenen froh, „besonders gab der Graf von Southampton alle Zeichen von großer Freude zu erkennen.“ Nicht ohne Grund; denn einer der ersten Befehle von James lautete, ein reitender Bote solle Southampton den Wunsch des Königs überbringen, daß er gleich zu ihm stoßen möge, um an seiner Reise nach London teilzunehmen, woselbst die Huldigung und Krönung vor sich gehen sollte.

Am 5. April 1603 verließ James I. von Großbritannien Edinburgh, um von seinem neuen Königreiche Besitz zu ergreifen. Sein Huldigungszug ging sehr langsam von statten, denn jeder Edelmann und Gentleman, an dessen Haus er vorbeikam, lud ihn ein; er nahm alle Einladungen an, lebte Tag für Tag in Festlichkeiten und belohnte die Gastfreiheit, indem er in einer bisher nie gesehenen, übertrieben großen Anzahl Rittertitel austeilte. Eine einzelne seiner Handlungen erregte ausgesprochenes Mißvergnügen. Er ließ in Newark einen Taschendieb, der auf frischer Tat ertappt wurde, ohne Verhör und Urteil hängen; der Unwille des Volkes machte es ihm klar, daß er sich nicht so ohne weiteres über englisches Gesetz hinwegsetzen dürfe. In Schottland hatte man

sich nach einer starken Monarchie gesehnt, die Adel und Geistlichkeit in Schach halten könnte; in England waren die Zeiten einer solchen Monarchie vorüber, und die Nachfolger des neuen Königs mußten es bitter fühlen, wie wenig es angebracht war, die Traditionen der Alleinherrschaft auf englischem Boden fortsetzen zu wollen.

James war mit der naiven, uneigennützigen Freude empfangen worden, womit die große Bevölkerung gerne einen neuen Monarchen begrüßt, von dessen tieferen Eigenschaften man noch nichts weiß, und mit der weniger uneigennützigen Schmeichelei, womit jeder einzelne, der mit dem König in Berührung kam, sich ihm angenehm zu machen bestrebt war.

König James hatte in seinem Äußeren nichts Gewinnendes, geistweige denn etwas Königliches. Kein Wunder, daß ein Zweifel bestand, ob die reizende Maria Stuart wirklich mit dem schönen Heinrich Darnley einen so unansehnlichen und unglücklich geformten Sohn bekommen hatte. Er war zwar etwas mehr als mittelgroß, aber seine Gestalt war plump, sein Kopf dick, seine Augen hervorquellend. Er sprach das breiteste Schottisch, und wenn er den Mund öffnete, so wurden die Worte mehr herausgespußt als gesprochen; er stieß sie so schnell hervor, daß sie übereinander stolperten.

Er sprach, aß und kleidete sich wie ein Bauer, führte trotz seines scheinbar geziemenden Lebens die derbsten, unschicklichsten Gespräche, auch in Damengesellschaft. Er ging wie einer, der keine Herrschaft über seine Glieder hat, und er konnte nie, nicht einmal in einem Zimmer, stille stehen, sondern ging stets mit unbeholfenen, zappelnden Bewegungen auf und ab. Sein Körper war durch Jagdritte gestählt, aber sein Auftreten entbehrte gänzlich der Würde.

Wahrscheinlich war der Schreck, der seiner Mutter bei der Ermordung Rizzios ins Blut gefahren war, während sie ihn unter dem Herzen trug, schuld an der Angst, die er vor dem Anblick blanker Waffen hegte. Das Schreckensregiment, worin er erzogen war, hatte seine natürliche Furchtsamkeit vermehrt. Als er noch im Jünglingsalter stand, sagte der französische Gesandte Fontenay eine Schilderung James' folgendermaßen zusammen: „Mit einem Worte, er ist ein alter junger Mann.“

Nunmehr im Alter von sechsunddreißig Jahren stehend, war er eine gelehrte, vorurtheilsvolle Persönlichkeit, der es weder an Klugheit noch Wiß anmangelte, die aber zwei Hauptpassionen hatte: die eine für Gespräche theologischen oder kirchlichen Inhalts, die andere für die Jagd, die ihn manchmal bis zu sechs Tagen hintereinander in Anspruch nahm. Er besaß nicht den politischen Instinkt Elisabeths; sie hatte Leute aus den verschiedensten Parteien in ihren Rat berufen; er nahm nur die in seinen Rat auf, deren Meinung mit seiner eigenen übereinstimmte. Seine Eitelkeit stand jedoch völlig auf gleicher Höhe mit der ihrigen. Er hatte den Hang des Pedanten zur Prahlerei, rühmte sich z. B. gerne, daß er in einer Stunde mehr ausrichten könne als andere an einem Tage, und war besonders stolz auf seine Gelehrsamkeit. Shakespeareforscher haben, wie erwähnt, in ihm das Vorbild für Hamlet erblicken wollen. Er war wahrlich kein Hamlet, weit eher, wie Alfred Stern ihn irgendwo nennt: ein Polonius auf dem Throne. Wir besitzen die Beschreibung einer Audienz bei James aus dem Jahre 1607 von Sir John Harington. Der König examinierte ihn, so daß er sich an seine Examina in Cambridge erinnert fühlte, führte Sentenzen von Aristoteles an, die er kaum selbst verstand; wünschte, daß Harington ihm einen Gesang von Ariosto laut vorlesen wolle, und fragte ihn dann, worin der reine Wiß bestände und wen er am besten kleide; fragte dann weiter, ob ein König nicht der erste Gelehrte seines Landes sein müsse, und ferner, ob die Macht des Teufels nicht groß sei, und weshalb der Teufel mehr in alten Weibern wirke als in andern — welche letzte Frage Sir John derb und humoristisch beantwortete, indem er darauf hinwies, daß im Neuen Testament den bösen Geistern eine große Vorliebe für trockene Stellen zugeschrieben werde. James erzählte darauf, daß in Schottland vor dem Tode seiner Mutter tanzende und blutige Köpfe in der Luft gesehen worden seien, und beschloß seine Rede: „Nun, Sir, haben Sie Proben meiner Einsicht gehört. Ich werde in Zukunft Ihrer Urteilskraft an den Punkten beistehen, wo ich fühle, daß Sie Mängel haben.“ So froh über sein Alles-besser-wissen ist nach James vielleicht nur ein einziger europäischer Herrscher gewesen.

Das Verhältnis zwischen James und England war während der Regierung Elisabeths nicht immer gleich gut gewesen.

Im Jahre 1584 hatte er mit seinem lebhaften Unwillen gegen die presbyterianische Klerisei, die sich in alle Regierungsverhältnisse mischen wollte, den Papst um Beistand für sich und seine gefangene Mutter angerufen. Aber schon im folgenden Jahre schloß er gegen ein hohes Jahrgeld ein Bündnis mit Elisabeth, und als dieses 1586 bestätigt wurde, enterbte seine Mutter ihn und bestimmte Philipp II. zu ihrem Thronfolger. Gerade zu der Zeit, als der Prozeß gegen Maria Stuart geführt wurde, suchte James um Anerkennung seines Titels als Erbe von England nach, eine unwürdige, unritterliche Handlung, die ihm von vornherein jedes Einschreiten gegen das Urtheil, das die englische Regierung über seine Mutter zu fällen und zu vollstrecken für gut finden möchte, unmöglich machte. Nichtsdestoweniger berührte ihn die Hinrichtung seiner Mutter natürlicherweise aufs peinlichste, und in seiner Erbitterung darüber beschleunigte er seine längst geplante, von Elisabeth ungern gesehene Verheirathung mit der dänischen Prinzessin Anna, der Tochter Friedrichs II. Durch diese Ehe erreichte er einen politischen Vorteil, indem Dänemark bei deren Abschließung seine Forderung auf die Orkney-Inseln fallen ließ.

Seine Braut, die Ende 1574 in Skanderborg geboren war, hatte bei ihrer Verheirathung das fünfzehnte Jahr noch nicht erreicht und war ein hübsches Mädchen mit weißer Haut und goldenen Haaren. Als Tochter eines lutherischen Vaters und der lutherischen Sophie von Mecklenburg war sie in der protestantischen Orthodoxie erzogen, hatte von Tycho Brahe einigen Unterricht in der Chemie erhalten und war im übrigen nicht wenig verzogen worden. Man hatte ihr die größten Vorstellungen davon beigebracht, was es heiße, dem dänischen Königshause anzugehören, so daß sie mit ihrem künftigen Gemahl in der Überzeugung von dem Werte monarchischer Herrlichkeit übereinstimmte. Im übrigen bestand ihr Wesen aus gutem Humor und angeborenem Witz, einer munteren Oberflächlichkeit, die zuweilen einen etwas leichtfertigen Charakter annahm. So gab ihr Betragen schon drei Jahre nach ihrer Hochzeit Veranlassung zu einem Skandal, indem die öffentliche Meinung — sicherlich mit Unrecht — James als Mitschuldigen an der Ermordung des Grafen Murray bezeichnete, dessen Befreiung dem König, wie man annahm, wünschenswert erscheinen mußte.

Die Schwierigkeiten, die sich der Überfahrt Annas von Dänemark nach Schottland im Jahre 1590 entgegenstellten, sind bekannt. Ein Sturm, als dessen Ursache viele dänische „Hexen“ und nicht weniger als zweihundert unglückliche „Hexen“ in Schottland den Flammen des Scheiterhaufens überliefert wurden, verschlug die Braut nach Oslo in Norwegen. Der ungeduldige Bräutigam vollführte nun die einzige romantische That seines Lebens, er ging an Bord, um sie zu suchen, fand sie, wo sie war, wurde in Oslo getraut und verbrachte den Winter in Dänemark.

Schon als Königin von Schottland legte Anna dieselbe Baulust an den Tag wie ihr Bruder Christian IV. Als Königin von England gab sie Argernis durch ihr beständiges Kokettieren mit dem römischen Katholizismus. Sie ließ sich als Geschenke vom Papste allerlei katholische Schnurrpfeifereien überbringen, die ihr abgenommen und zurückgesandt wurden, während der Überbringer in den Tower eingesperrt wurde. Sie bezeugte eine liebenswürdige Selbständigkeit, indem sie für Walter Raleigh, der von ihrem Gemahl in den Tower geworfen worden war, Teilnahme und Wohlwollen an den Tag legte, sonst aber war sie unbedeutend, vergnügungssüchtig und prachtliebend, daher auch Beschützerin der Dichter, die, wie Ben Jonson, Maskenspiele für die Hoffestlichkeiten schrieben, und im Gegensatz zu der ökonomischen Elisabeth so verschwenderisch, daß sie stets verschuldet war. Gleich nach ihrer Ankunft in England war sie Juwelieren und andern Kaufleuten ungeheure Summen schuldig.

Der neue König täuschte schnell die Hoffnungen, welche Puritaner und Katholiken auf seine Duldsamkeit gesetzt hatten. Während er noch auf der Reise von Edinburgh nach London begriffen war, hatten die Dissidenten ihm zahlreiche Gesuche wegen Verbesserung ihrer Lage überreicht, und er schien nach beiden Seiten hin Gutes zu versprechen. Aber schon im Januar 1604 kam es bei einer Versammlung, die er auf Schloß Hampton Court zusammenberufen hatte, zu einem Bruch zwischen ihm und den Puritanern, indem die bloße Nennung des Wortes „Presbyter“ ihn in Wut versetzte. Die Formel *No bishop, no king* drückte, obgleich nicht von ihm erfunden, seine Grundanschauung aus. Da das Unterhaus die puritanischen Gesuche begünstigte, so setzte er als Antwort die Sitzungen des Parlamentes aus, nachdem er das Haus in unwürdigen

und prahlenden Worten beschimpft hatte. Er berief sich in seiner Rede darauf, daß man ihn in Schottland nicht nur als König, sondern auch als Ratgeber betrachtet habe: in England täte man von Morgen bis Abend nichts anderes als seinen Vorschlägen mit Tadel begegnen; dort sei alles, was von ihm ausgegangen wäre, gutgeheißen worden, hier würde alles verdächtigt usw. Die puritanische Geistlichkeit, die sich dem anglikanischen Ritual nicht fügen wollte, wurde aus ihren Stellungen vertrieben.

Den Katholiken erging es noch schlimmer. James hatte anfangs die Absicht, die ihnen auferlegten harten Geldbußen zu ermäßigen; aber die Entdeckung von katholischen Verschwörungen verursachte einen Umschlag in seiner Gesinnung. Die katholischen Priester und die Schüler der von den Jesuiten gestifteten Schulen wurden ausgewiesen. Nach der Entdeckung der großen Pulververschwörung von Guy Fawkes 1605 wurde die Stellung der Katholiken natürlicherweise ganz unhaltbar.

Einer der tiefsten Züge im politischen Charakter des Königs war sein Eifer, mit Spanien Frieden zu machen und zu halten. Schon ehe er London erreicht hatte, befahl er die Einstellung der Feindlichkeiten, und schon 1604 schloß er den Frieden. Eine der Ursachen, weshalb er sofort feindlich gegen Raleigh auftrat, war die, daß ihm Raleighs Haß gegen Spanien und seine Unlust zum Frieden mit Spanien wohl bekannt waren, und Raleigh vermehrte in den folgenden Monaten den Unwillen des Königs noch, indem er sich stets für den Krieg aussprach. Es gab jedoch andere und weniger unpersönliche Gründe für die feindliche Haltung des Königs. Raleigh war der Liebling Elisabeths gewesen, und er hatte der Königin 1601 eine von ihm verfaßte Staatschrift über „die Gefahren seitens einer spanischen Partei in Schottland“ überreicht, von deren vermutlichem Inhalt James so sehr erschreckt worden war, daß er Elisabeth dreitausend Mann schottischer Hilfstruppen gegen die Spanier angeboten hatte. Raleigh war ein Gegner von Essex gewesen, der ja bei James Stütze gesucht und sein Schicksal mit dem des Königs verknüpft hatte, und was schlimmer war, er hatte, ohne es eigentlich zu wissen, einen Mann zum Feinde, der noch weit schärfer gegen Essex aufgetreten war, der aber schon vor dem Tode der Königin James seiner unbedingten Ergebenheit ver-

sichert hatte, nämlich Robert Cecil, dem der Ehrgeiz und die Fähigkeiten Raleighs Furcht einflößten.

Raleigh befand sich in Westengland, als die Königin starb, und konnte also den Sturmloch nach Norden dem König James entgegen, der in diesen Tagen Londons ganzen Adel entführte, nicht gleich mitmachen. Als Raleigh sich dann mit einem großen Gefolge in Bewegung setzte, um dem König entgegenzuziehen, hatte er schon eine Art von Befehl erhalten, dies zu unterlassen. James hatte nämlich an Cecil Blankfette gesandt, worauf die Namen der Persönlichkeiten vermerkt werden möchten, die der König nach Cecils Meinung nicht empfangen solle, wodurch der Betreffende jeder Verpflichtung, dem König entgegenzureiten, enthoben wurde. James empfing Raleigh ungnädig und sagte ihm gleich mit einem schlechten Wortspiel auf seinen Namen, daß er Ungünstiges von ihm gehört habe (*On my soul, man, I have heard but rawly of thee*). Wenige Wochen nachher beraubte er ihn — jedoch gegen passenden Ersatz — seiner Stellung als Hauptmann der Garde, die einem Schotten, Thomas Erskine, verliehen wurde, und nur einige Wochen später erhielt Raleigh den Befehl, seine Amtswohnung in London, auf die er große Summen verwandt hatte, zu verlassen und sie augenblicklich an den Bischof von Durham abzutreten.

Endlich eines Tages im Juli 1603, als er gerade im Begriff stand, mit dem Könige auszureiten, wurde er unter der Anklage des Hochverrats gefangen genommen; und dieser Schritt bezeichnete den Anfang der vielen schlechten Handlungen gegen den ausgezeichneten und um England hoch verdienten Mann, die seine dreizehnjährige Gefangenschaft im Tower herbeiführten und erst durch einen Justizmord ihren Abschluß fanden, als er 1618 — nachdem er die schönste Rede gehalten hatte, die jemals auf einem Schafotte gesprochen worden ist — mit einem Mut und einer ruhigen Würde ohnegleichen sein Haupt auf den Block legte.

Für uns ist es heutzutage schwer verständlich, wie ein Mann von Raleighs Wert im damaligen England der bestgehaßte Mann sein konnte. Für uns ist er, wie Gardiner es ausgedrückt hat, einfach der Mann, der mehr Genie hatte, als alle Mitglieder der Regierung zusammen, oder, wie Gosse ihn genannt hat: die Gestalt,

die denselben Platz auf dem Felde der Handlung einnimmt, wie Shakespeare auf dem der Einbildungskraft und Bacon auf dem des Gedankens. Daß er aber zur Zeit seiner Gefangennahme allgemein gehaßt war, ist gewiß.

Manche verabscheuten ihn als Feind von Essex. Es hieß ja, er habe Essex in dessen Todesstunde verhöhnt. 1618 schreibt Raleigh selbst darüber: „Es ist gesagt worden, ich sei ein Verfolger von Lord Essex, ich hätte mit Geringschätzung Tabatzwolken ausgestoßen, als er auf dem Schafotte stand. Aber ich nehme Gott zum Zeugen, daß ich Tränen über ihn vergoß, als er starb. Ich räume ein, daß ich der gegnerischen Partei angehörte, aber ich wußte, daß er ein edler Herr war. Die, welche mich gegen ihn aufhetzten [augenscheinlich Cecil], verfolgten hinterher mich selbst.“ Doch was nützte es, daß die Beschuldigung grundlos war, wenn sie Glauben fand; auch gab es andere, weit unvernünftiger Gründe zum Haß. Einer von Raleighs Briefen aus den letzten Tagen Elisabeths lehrt uns, daß die Gastwirte im ganzen Lande ihm die Schuld für eine Steuer beimaßen, die ihnen einzig und allein die Habsucht der Königin auferlegt hatte. In diesem Briefe bittet er Cecil, Elisabeth zu bewegen, daß sie die Steuer aufhebe; denn, sagt er: „Ich kann sonst nicht leben, mein Gesicht nicht außerhalb meines Hauses zeigen, nicht durch die Städte zu reiten wagen, wo diese Gastwirte wohnen.“ Es ist förmlich, als hätte eben seine Größe diesen Mann, der seinen Wert fühlte und sich keines untertänigen Wesens befleißigen wollte, zur Zielscheibe des allgemeinen Hasses gemacht.

Zwar hatte der große, starke, etwas knochige Raleigh mit seiner kräftigen Gesichtsfarbe und seiner offenen Physiognomie etwas volkstümlich Gewinnendes; aber als echte Renaissancegestalt forderte er durch seinen Stolz und seine Prachtliebe heraus. Seine Anzüge waren immer verschwenderisch, und er liebte es, wie heutzutage ein persischer Schah oder ein indischer Rajah, sich bis herab zu den Schuhen mit kostbaren Edelsteinen zu übersäen. Als er 1603 verhaftet wurde, trug er für viertausend Pfund (in unserem Gelde 400 000 Mark) Juwelen auf seiner Brust, und als man ihn 1618 zum letzten Male gefangen nahm, waren seine Taschen angefüllt mit Diamanten und Hyazinthen, die er in aller Eile von seinem Anzuge abgerissen hatte.

Von denen, die unter ihm gedient hatten, wurde er angebetet, sie schätzten sowohl sein Herz wie seine Energie und seinen Verstand. Aber der große Haufen, dem er Geringschätzung zeigte, und die Höflinge und Staatsmänner, mit denen er sich um die Gunst Elisabeths bewarb, nannten ihn unverachtet und rücksichtslos ohnegleichen. Sie hatten auch dafür gesorgt, daß er trotz der großen Gunst, deren er genoß, niemals irgend eine führende Stellung erlangte, nicht einmal auf den kriegerischen Seefahrten, wo er sich am meisten auszeichnete. Stets nahm er die Stelle eines Zweitkommandierenden ein. Ja, nicht einmal seinem während der letzten Jahre von Elisabeths Regierungszeit gehegten Wunsche, Mitglied des Staatsrates zu werden, wurde jemals Folge gegeben.

Jetzt war er über fünfzig Jahre und vor der Zeit gealtert. Die Entdeckung der katholischen Verschwörung Watsons hatte den Verdacht auf Raleighs unzuverlässigen Freund Lord Cobham hingelenkt, der von dem heimlich Geplanten etwas erfahren hatte, und dieser Verdacht wurde auf Raleigh überführt, der, wie man vermutete, sich auf Intriguen eingelassen hätte, um den König zugunsten Arabella Stuarts vom Throne zu stoßen. Die Anklage lautete auf Hochverrat, und bei der damaligen Handhabung dieses Gesetzes in England war in der Regel der eines solchen Verbrechens Beschuldigte rettungslos verloren, wie wenig schuldig er auch sein mochte. „Ein Jahrhundert später“, sagt Gardiner, „hätte Raleigh über die gegen ihn vorliegenden Beweise lächeln können.“ Damals war das Gesetz ebenso grausam wie ungerecht. Der Angeklagte galt für schuldig, bis er seine Unschuld nachwies; kein Anwalt durfte für ihn eintreten, und er mußte unvorbereitet und in kürzester Frist Beschuldigungen widerlegen, die mit dem größten Fleiß und in aller Ruhe lange gegen ihn vorbereitet worden waren. Der Verdacht einer so empörenden Freveltat wie der, die Landung spanischer Heere an der Küste des freien England betrieben zu haben, war außerdem genügend, jeden Mann von vornherein aller Sympathien zu berauben. Kein Wunder, daß Raleigh sich wenige Tage, nachdem die Klage gegen ihn anhängig gemacht worden war, das Leben zu nehmen suchte. Sein berühmter Brief, den er vor dem Selbstmordversuche an seine Frau richtete, liefert das reinste Bild von der Verzweiflung eines großen Mannes über ein

Gesicht, dem er zwar gewachsen war, das er aber nicht überwinden konnte.

Während diese Tragödie im Tower aufgeführt wurde, traf man in London großartige Vorbereitungen zu dem feierlichen Einzug des Königs und der Königin in ihre neue Hauptstadt. Sieben prächtige Ehrenpforten wurden errichtet. „Englands Cäsar“, wie Henry Petowe in seiner Krönungsschrift James mit einiger Übertreibung titulierte, wurde von den Dichtern des Reiches mit einer Begeisterung gefeiert und verherrlicht, als hätte er schon cäsarische Taten ausgeführt.

Henry Chettle schrieb seinen Frühlingsgesang des Schäfers zum Empfang von König James, unserem mächtigsten Souverän, Samuel Daniel Eine panegyrische Gratulation an die Majestät des Königs, Michael Drayton An König James' Majestät, ein Gratulationsgedicht. Der Schauspieler Thomas Greene verfaßte Eines Dichters Gesicht und eines Fürsten Ruhm, gewidmet dem hohen und mächtigen Fürsten James, König von England, Schottland, Frankreich und Irland, und noch ein paar Duzend andere Dichter ließen ihre Stimme ertönen. Daniel schrieb ein Maskenspiel, das auf Hampton Court aufgeführt wurde, Decker eine Beschreibung vom Einzuge des Königs mit poetischen Dialogen, Ben Jonson ein ähnliches Stück, dann Drayton einen Triumphpöan, dann Ben Jonson wieder ein Maskenspiel Die Penaten und ein anderes Die Schwärze, und wohl zwanzig kleinere Schöngeister Dichtungen in demselben Stil. Die bescheidenen, leicht schmeichelhaften Anspielungen auf James, die wir in Shakespeares Schauspielen aus dieser Zeit gefunden haben und recht bald aufs neue finden werden, sind in diesem Huldigungsturm äußerst schwach, rein verschwindend. Hätten sie gefehlt oder wären sie ein Fünftel weniger ehrverbiegend gewesen, so würde das der Gnade gegenüber, mit der James die Truppe Shakespeares gleich überhäufte, eine geradezu unverantwortliche, sinnlose Demonstration gewesen sein.

Höchst interessant ist es, in unseren Tagen das Programm für die königliche Prozession vom Tower nach Whitehall durchzulesen, worin alle Würdenträger des Reiches vorkommen und bei der alle privilegierten Gruppen, der Hof, der hohe Adel, die Geistlichkeit und die Garde vollzählig vertreten waren.

Mitten in dem ungeheuren Zuge reitet der König unter einem Baldachin. Zunächst vor ihm die Herzöge, die Marquis, die ältesten Söhne der Herzöge, die Grafen usw. Zunächst hinter ihm die Königin und hinter dieser die vornehmsten Damen des Reiches, die Herzoginnen, die Marquisen, die Gräfinnen, die Vicomtessen usw. Unter den namhaft gemachten Damen befindet sich mit der Bemerkung „auf besonderen Befehl“ Lady Rich, und unter der Seite steht eine Anmerkung, die kund gibt, daß sie als Tochter von Henry Bourchier, Grafen von Essex, zugegen sei. James hat in ihrer Person ihren hingerichteten Bruder auszeichnen wollen. In der Prozession nimmt Francis Bacon unter den Juristen einen Ehrenplatz ein; seinem Namen sind folgende Worte beigefügt the Kings Counsell at Lawe. Seine Gelehrsamkeit und untertänige Geschmeidigkeit und des Königs Pedanterie und monarchischer Hochmut fanden einander schnell. Doch ganz vorne an der Spitze des Zuges hinter den Herolden, den Dienern des Prinzen und der Königin, unter the Kings Servants, angetan mit der Tracht von dem roten Tuch, das ihm nach Ausweis der Hofrechnungsberichte überliefert worden war, ritt William Shakespeare.

James war ein großer Liebhaber des Schauspiels; Schottland hatte aber weder Dramen noch Schauspieler. Vor nicht langer Zeit, im Jahre 1599, hatte er in Edinburgh gegen den Beschluß des presbyterianischen Rats, das Auftreten englischer Schauspieler zu verhindern, kräftig seinen Willen behauptet.

Schon am 17. Mai 1603 hatte er das Patent Pro Laurentio Fletcher et Willielmo Shakespeare et aliis ausgestellt, wodurch die Truppe des Lord Kammerherrn zu königlichen Schauspielern befördert wurde.

Daß Lawrence Fletchers Name zuerst genannt wird, liefert uns einen Fingerzeig zum Verständnis dieses Schrittes seitens des Königs. Aus den Registern des Stadtrates in der schottischen Stadt Aberdeen für den Monat Oktober 1601 geht hervor, daß auf besondere Empfehlung des Königs einer Schauspielergesellschaft für ihr Auftreten dort in der Stadt ein Gratiale ausbezahlt worden, und wir sehen, daß einer der Schauspieler, Lawrence Fletcher, als Bürger und Gildemitglied der Stadt aufgenommen wurde. Charles Knight hat trotz der von Elze in seinen

Abhandlungen zu Shakspeare gemachten Einwendungen sicherlich recht, wenn er meint, dieser Fletcher sei ein Engländer gewesen und habe zu Shakspeare in nahen Beziehungen gestanden. Denn der Schauspieler Augustin Philipps, der 1605 seinem „Kameraden“ William Shakspeare dreißig Schilling in Gold vermachte, testamentierte auch zwanzig Schilling an seinen „Kameraden“ Lawrence Fletcher.

James kam am 7. Mai 1603 nach London, begab sich der Pest wegen am 13. nach Greenwich, und schon am 17. wurde, wie eben erwähnt, jenes Patent dort ausgestellt. Doch völlig ungereimt würde die Annahme sein, die Truppe des Lord Kammerherrn hätte sich in den drei Tagen, die zwischen der Ankunft des Königs in Greenwich und der Ausstellung des Patentes liegen, in der Stadt eingefunden und den König durch ihr Spiel so sehr befriedigt, daß er sie zu seiner Leibtruppe befördert habe. Er muß sie augenscheinlich schon vorher gekannt, ja vielleicht teilweise, während er noch König von Schottland war, in seinem Dienste gehabt haben, und hiermit stimmt es überein, daß Mitglieder von Shakspeares Gesellschaft, wie oben angeführt, im Herbst des Jahres 1601 in Aberdeen gespielt hatten. Es ist sogar wahrscheinlich, daß Shakspeare selbst mit seinen Kameraden in Schottland gewesen ist. In Macbeth hat er die Wiese, die in Holinshed bei Inverness liegt, in die Heide, die sich wirklich dort befindet, verwandelt, und die zahlreichen Anspielungen auf schottische Verhältnisse deuten darauf hin, daß Shakspeare den ersten Ansporn zum Stücke in Schottland empfangen hat. Vielleicht haben Shakspeares Gedanken eben die schottische Tragödie umkreist, während er mit dem königlichen Wappen auf seiner roten Tracht an der Prozession teilnahm. *)

*) S. G. Gardiner: History of England vol. I. — Th. Mitner: The History of England. — Alfred Stern: Geschichte der Revolution in England. — Gosse: Raleigh. — J. Nicols: The Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James the First vol. I. — Disraeli: An Inquiry into the literary and political Character of James the First. — Dictionary of National Biography: James, Anna. — Nathan Drake: Shakspeare and his times.

Wäre Shakespeare im Alter von vierzig Jahren gestorben, bemerkt Dowden irgendwo, so würde die Nachwelt gesagt haben, daß sein Tod allerdings einen großen Verlust bedeute, aber man hätte sich damit getröstet, daß er mit Hamlet auf dem Gipfel seiner schöpferischen Begabung angelangt sei; er würde dennoch kaum mehr etwas von gleicher Bedeutung hervorgebracht haben.

Und doch folgten nun Schlag auf Schlag Macbeth, Othello, König Lear, Antonius und Kleopatra usw. Hamlet war nicht der Abschluß einer Bahn; Hamlet war das Schwungbrett, vermöge dessen Shakespeare in eine ganz neue Welt von dunklen Geheimnissen hineinsprang. Dowden hat die Reihe von tragischen Gestalten, die von 1604 bis 1610 an seinem Auge vorbeigleiten, treffend mit den blutigen und drohenden Erscheinungen verglichen, die im Heyenspiegel an Macbeths Blicken vorbeiziehen.

Shakespeare hatte in seiner Jugend den Gang der Jugend geteilt, überall das Gute zu sehen und selbst im Bösen etwas Gutes zu finden. Er war mit seinem Helden König Heinrich der Meinung gewesen, daß in allen bösen Dingen ein Kern von Gutem enthalten sei (*There is some soul of goodness in things evil*). Wenn nun der Jammer des Erdenlebens, das Unglück als Problem, vor seinem inneren Auge emporstieg, so war es besonders die Bosheit als Macht, die in ihrer ganzen Eigentümlichkeit und Gewalt vor ihn hintrat. Wir haben seine Grubeleien darüber in Hamlet und in Maß für Maß verfolgt. Zwar hatte er sich schon früher mit der Bosheit beschäftigt und sie im größten Stile dargestellt; aber in Richard III. lag das Hauptgewicht noch auf der äußeren Geschichte; Richard ist derselbe von seinem ersten Auftreten bis zu seinem letzten. Jetzt fesselte es Shakespeare zu verfolgen, wie eine Persönlichkeit, in deren Adern die Bosheit einige Tropfen von ihrem Gift gespritzt hat, anschwillt, verdorben wird, sich zur Selbstauflösung oder zur Vernichtung entwickelt wie Macbeth, Othello, Lear. Der Ehrgeiz der Lady, der Neid Iagos, die Undankbarkeit der Töchter führen eine Reihe von Handlungen herbei, die unwiderstehlich wachsendes Unglück gebären.

Macbeth ist meiner Überzeugung nach der Gegenstand, den Shakespeare nun zuerst vornimmt. Mit Sicherheit wissen wir von dem Stücke allerdings nur, daß es 1610 auf dem Globetheater gespielt wurde. Dr. Simon Forman hat in seinen Aufzeichnungen *Booke of Plaies and Notes thereon* eine Aufführung von Macbeth, der er am 20. April dieses Jahres bewohnte, ausführlich geschildert. Aber schon in der Komödie *The Puritan* aus dem Jahre 1607 findet sich eine unzweifelhafte Anspielung auf den Geist Banquos und der Hinweis, der bei Macbeth in den Zeilen (IV, 1) vorkommt:

Einige seh' ich,
Die zwei Reichsäpfel und drei Scepter tragen!

dieser Hinweis auf die beiden vereinigten Königreiche von England und Schottland und deren Verbindung mit Irland unter James konnte nur dann stark wirken, wenn er kurz nach dem Ereignisse von der Bühne herab zum Ausdruck gelangte. Da James am 20. Oktober 1604 zum Könige von Großbritannien und Irland ausgerufen wurde, so ist Macbeth kaum später als in den Jahren 1604—1605 entstanden.

Mit der Thronbesteigung König James' kam ein Hauch von Schottland in das englische Leben hinein, und es weht schottische Luft in Macbeth. Die Tragödie spielt in dem Vaterlande des neuen Königs, und die Heiden und Wälder und Burgen Schottlands sowie die Leidenschaften und die Poesie dieses Reiches sind in dem düsteren Drama naturgetreu wiedergegeben.

Vieles deutet darauf hin, daß ein einziger Gedankenflug Shakespeare von Hamlet zu Macbeth geführt hat. Macbeth ist als Persönlichkeit eine Art Gegenstück zu Hamlet. Der dänische Prinz ist eine leidenschaftliche, aber feine und sinnige Natur, die vor dem ihm vorschwebenden Todschlage Unruhe, Selbstvorwürfe und Selbstqual empfindet, aber nach der begangenen Tat niemals die geringste Reue — und er tötet doch vier Personen vor dem Könige! Der schottische Than ist der grobe, einfache Krieger, der Mann der Handlung, der nach kurzem Bedenken zustößt, aber gleich nach dem Morde von Gesicht- und Gehörshalluzinationen ergriffen wird und dann — wild und wankend wie ein Delirist — von Missetat zu Missetat getrieben wird. Er betäubt seine Selbst-

anklagen und nachdem er sich mit hoffnungsloser Wut verteidigt hat, stürzt er schließlich wie ein an den Pfahl gebundener Vär. Hamlet sagt:

Der angeborenen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkt.

Macbeth spricht gerade das Entgegengesetzte (IV, 1) aus:

Von nun an sei
Der Erstling meines Herzens auch zugleich
Der Erstling meiner Hand.

Sie bilden polare Gegensätze; Hamlet: der Grübler, Macbeth: der Feldherr, „der Liebling Bellonas“. Hamlet hat Überfluß an Bildung und Geisteskraft. Seine Stärke ist von anderer Art, sie trägt eine Maske; er ist ein Virtuose der Verstellungskunst. Macbeth besitzt die Natürlichkeit des plumpen Menschen, er verrät sich, wenn er täuschen will. Seine Frau muß ihn bitten, kein so bekümmertes Gesicht zur Schau zu tragen, sondern ein Gesicht, welches das Geschehene verberge.

Hamlet ist ein vornehmer Mensch, sehr stolz, seines Wertes sehr gewiß, sehr selbstkritisch, zu selbstkritisch, um in dem Sinne ehrgeizig zu sein, wie die Menge das Wort auffaßt. Für Macbeth dagegen bedeutet ein klingender Titel: Ehre; ein Kranz auf dem Kopfe, eine Krone um die Stirn: Größe. Nachdem die Herren auf der Heide und eine andere Hexe auf der Burg, seine Frau, seine Blicke auf den Glanz der Krone und die Macht des Zepters hingelenkt haben, hat er sein großes Ziel gefunden, einen sicheren Gewinn für dieses Leben, wofür er sein Wohlergehen in „dem andern Leben“ gerne aufs Spiel setzt. Während Hamlet mit seinem Anrecht auf die Krone dem ihm geraubten Thron kaum einen Gedanken schenkt, erschlägt Macbeth seinen König, seinen Wohltäter, seinen Gast, um von ihm und seinen Söhnen den Stuhl mit dem Purpur baldachin zu erbeuten.

Und doch besteht eine Ähnlichkeit zwischen Macbeth und Hamlet. Man fühlt, daß die beiden Tragödien bald hintereinander geschrieben sind. Macbeth steht in seinem ersten Monologe (I, 7) unentschlossen da und hat dieselben Bedenken wie Hamlet:

Wär's abgetan, wenn es getan, gut wär's dann,
 's würd' rasch getan: ja, wenn der Meuchelmord
 In seinem Garn die Folgen hielt und haschte
 Durch den Vollzug Erfolg, daß dieser Streich
 Wär Alles=Sein und Alles=Enden hier,
 Nur hier auf dieser Bank und Schul' der Zeit,
 Das Jenseits setzt' ich dran. —

Hamlet sagt: Wären wir dessen gewiß, daß es kein Jenseits gäbe, so suchten wir den Tod! Macbeth sagt: Wüßten wir nicht, daß uns schon hier das Urteil gesprochen wird, so machten wir uns wenig aus dem andern Leben.

Das ist der Gegenatz in der im übrigen verwandten Reflexion. Doch Macbeth läßt sich durch diese Reflexion nicht hemmen. Er drückt seinem Willen, wie er sagt, die Sporen des Ehrgeizes in die Flanken, wohl wissend, daß dieser einen zu weiten Sprung tun und zu Boden fallen wird. Er kann nicht widerstehen, da er von einem ihm überlegenen Wesen, einem Weibe angespornt wird.

Er besitzt Phantasie wie Hamlet, aber eine viel leichter aufgeschreckte und geistersehende. Daß Hamlet das Gespenst seines Vaters sieht, ist von Anfang an nichts ihm allein Eigentümliches; andere haben es vorher gesehen und erblickt es gleichzeitig. Macbeth hat öfters Gesichte, die kein anderer sieht, und hört oft Stimmen, die kein Anderer vernimmt.

Als er die Ermordung des Königs beschlossen hat, sieht er in der Luft einen Dolch:

Ist dies ein Dolch, den ich hier vor mir seh,
 Den Griff mir zugewandt? — Ha, laß dich packen! —
 Ich hab dich nicht, und doch seh ich dich stets.
 Bist du, verderbliches Gebild, nicht fühlbar
 Den Händen, wie dem Auge? Oder bist du
 Nur ein Gedankendolch, ein Wahngewild,
 Erzeugt in dem von Blut gedrückten Hirn?

Nach dem Morde folgt gleich eine Gehörshalluzination:

Mich deucht', ich hört' 'ne Stimme rufen: „Schlaf' nicht mehr,
 Macbeth erschlägt den Schlaf!“

Und sehr bezeichnend hört Macbeth, wie eben diese Stimme ihm verschiedene Titel gibt, auf die er stolz ist:

Stets rief es: „Schlaf' nicht mehr!“ im ganzen Hause:
„Glamis erschlug den Schlaf, und drum soll Camdor
Nuch nimmer schlafen; Macbeth nimmer schlafen!“

Noch eine Parallele verrät die Verwandtschaft zwischen der dänischen und der schottischen Tragödie. Nur in diesen Dramen kehren die Toten aus ihren Gräbern zurück, um auf der Bühne des Lebens aufzutreten; nur in ihnen dringt ein Hauch aus der Geisterwelt in die Atmosphäre der Lebenden. Weder in Othello noch in Lear kommt etwas Ähnliches vor.

Hier so wenig wie in Hamlet wird durch die Einführung übernatürlicher Elemente beabsichtigt, eine selbständig wirkende, übermenschliche Macht in das Menschenleben eingreifen zu lassen; diese Elemente sind vielmehr durchsichtige Symbole. Die hier auftretenden, übernatürlichen Wesen können aber gleichwohl nicht als bloße Gesichte aufgefaßt werden; ihre Existenz wird ausdrücklich als außerhalb der Halluzination liegend geschildert. Wie in Hamlet der Geist des Königs nicht allein vom Prinzen gesehen wird, so in Macbeth die Hexen nicht bloß vom Helden des Stückes, ja sie sind sogar mit ihrer Königin Hekate auf der Bühne, wenn sie von niemand anders als von den Zuschauern gesehen werden.

Man darf nicht vergessen, daß diese ganze Geister- und Hexenwelt für die Zeitgenossen Shakespeares eine andere Bedeutung hatte als für uns; auch ist es nicht vollständig ausgeschlossen, daß Shakespeare das Vorhandensein derartiger Wesen für möglich gehalten hat. Große Dichter sind im Unglauben selten konsequent gewesen; Holberg glaubte ja noch, ein Gespenst gesehen zu haben. Die ist jedoch von geringerer Bedeutung als der geistige Zustand derer, für die Shakespeare schrieb.

Das englische Volk glaubte im Anfang des 17. Jahrhunderts noch an eine Menge verschiedenartiger böser Geister, welche die Ordnung der Natur durchbrächen, Ungewitter und Seegang verursachten, Unglück und Tod verkündeten, Hungersnot und Seuchen verbreiteten. Man stellte sie sich im allgemeinen als alte, runzelige Weiber vor, die in Höllenkesseln die fürchterlichsten Untaten brauten, und wenn man glaubte, solche Hexen entdeckt zu haben, so war die Losung: Scheiterhaufen und Feuertod.

Bischof Jewel hatte 1558 Elisabeth in einer Predigt angefleht, gegen Zauberer und Hexen einzuschreiten. Einige Jahre später

wurde eine Frau Dyer, nur weil die Königin mehrere Nächte hintereinander vor Zahnschmerzen nicht hatte schlafen können, wegen Hexerei verklagt. Allein in der kleinen Stadt St. Oees in Essex wurden siebzig bis achtzig Hexen verbrannt.

Zwar hatte Reginald Scott 1584 in seinem Buche *The discoverie of witchcraft* den Glauben an Zauberei und Hexenkünste mit erstaunlichem Freisinn und aufs klarste widerlegt, aber seine Stimme verhallte im Chöre der Abergläubigen, und besonders war König James einer der ausgeprägtesten Fürsprecher dieses Aberglaubens. Er war persönlich zugegen bei dem peinlichen Verhör über die zweihundert Hexen, die aus Anlaß des Sturmes verbrannt wurden, welcher der Überfahrt seiner Braut nach Schottland hindernd in den Weg trat. Mehrere derselben gestanden, auf Besenstielen oder in unsichtbaren, von Schnecken gezogenen Wagen durch die Luft gefahren zu sein, und räumten ein, sich unsichtbar machen zu können — eine Fertigkeit, die sie sich merkwürdigerweise vor Gericht nicht nutzbar machten. James lieferte 1597 in einer Dämonologie selbst eine Art von Hand- oder Lehrbuch in allem Hexenwesen, und 1598 ließ er nicht weniger als sechshundert alte Weiber verbrennen. Im Jahre 1604 brachte die Regierung einen Gesetzvorschlag gegen Zauberei ein, der durchging.

Wie Shakespeare nun aus dem Geisterglauben für seinen Hamlet wundervolle Wirkungen geschöpft hat — die Offenbarung auf der Terrasse ist erhaben in ihrer Art, obgleich der Geist viel zu lange redet — so hat er hier gleich von Anbeginn durch die Erscheinung der Hexen so sicher wie mit einer Stimmgabel die Stimmung seines Dramas angeschlagen, und überall, wo die Hexen auftreten, bringen sie diese Grundstimmung wieder mit sich. Doch noch weit bewunderungswürdiger als psychologisch begründete Halluzination und als Bühneneffekt ist die Stelle, wo Macbeth den Geist Banquos auf dem für ihn selbst bestimmten Stuhle am Tische sitzen sieht.

Die Repliken lauten (III, 4):

Rosse

Beliebt's Eur Majestät,

Uns hier mit hoher Gegenwart zu ehren?

Macbeth

Der Tisch ist voll.

Lennox

Hier blieb ein Platz Euch, Herr.

Macbeth

Wo?

Lennox

Hier, guter Herr! —

Was ist's, das Eure Hoheit schreiet?

Macbeth

Wer von Euch tat mir das?

Lords

Was, gnäd'ger Herr?

Macbeth

Du kannst nicht sagen, daß ich's tat; drum schüttle
Nicht so die blut'gen Locken gegen mich!

Dies ist so groß, so tief und in so außerordentlichem Grade dramatisch und theatralisch wie wenige Züge in der ganzen Geschichte des Dramas.

Und so ist überhaupt beinahe die ganze Grundkomposition dieses Trauerspiels: in dramatischer und theatralischer Beziehung über alles Lob erhoben. Die Hexen auf der Heide, Macbeth vor der Ermordung König Duncans, Lady Macbeth als Nachtwandlerin — das sind Szenen von so wirkungsvoller Größe, daß sie für immer wie mit Feuerchrift in dem Gedächtnis der Zuhörer haften bleiben.

Kein Wunder, daß Macbeth in späteren Zeiten das populärste Trauerspiel von Shakespeare, der Typus seiner Tragödien geworden ist und selbst von denen gewürdigt wird, die Shakespeare sonst nicht nach Verdienst zu schätzen verstehen. Kein einziges seiner Dramen ist so einfach komponiert wie dieses: kein anderes liegt so ganz in einem Plan. Keine Zerstreuung und kein Stocken der Handlung wie in Hamlet; keine Doppelhandlung wie in Lear. Alles ganz einfach nach dem Systeme: Der Schneeball, der ins Rollen geraten zur Lawine wird. Und obgleich hier (wegen der schlechten Beschaffenheit des Textes) Lücken vorhanden sind und

dieses oder jenes (z. B. im Charakter von Lady Macbeth) mehrdeutig erscheint, so ist hier doch nichts Geheimnisvolles, kein Rätsel zu ergründen. Es liegt nichts Verborgenes zwischen den Zeilen, alles ist groß und klar, ja die Größe und Klarheit selbst.

Und dennoch — dennoch muß ich gestehen, daß mir dieses Schauspiel eines der weniger interessanten Werke von Shakespeare zu sein scheint, nicht vom künstlerischen, sondern vom rein menschlichen Standpunkte aus betrachtet. Es ist ein reiches, höchst moralisches Melodrama; aber nur an einzelnen Punkten fühle ich Shakespeares Herz darin klopfen.

Diese meine kühlere Stimmung Macbeth gegenüber findet vielleicht im wesentlichen darin ihre Begründung, daß dieses Trauerspiel uns in einer so schmächtig verstümmelten Gestalt überliefert worden ist. Wer weiß, wie es aussah, als es von Shakespeares eigener Hand kam! Der Text, den wir besitzen und der lange nach dem Tode des Dichters zum ersten Male gedruckt wurde, ist beschnitten und zugestutzt, der Theateraufführung zuliebe zusammengestrichen. Wir können deutlich fühlen, wo sich die Löcher befinden, aber das nützt uns nichts.

Schon die unnatürliche Kürze des Stückes ist ein Fingerzeig. Trotz seiner Fülle von Begebenheiten ist es fast das kürzeste Werk Shakespeares. Während Hamlet 3924 Verse enthält, Richard III. 3599 usw., hat Macbeth nur 1993 Verse.

Sodann hat man der Architektur des Stückes augenscheinlich Gewalt angetan. Das Gespräch zwischen Malcolm und Macduff (IV, 3), das in dramatischer Hinsicht eigentlich überflüssig genannt werden muß, ist so lang, daß es ungefähr den achten Teil vom ganzen Umfang des Trauerspiels einnimmt. Es ist anzunehmen, daß die übrigen Szenen einigermaßen im Verhältnis dazu gestanden haben; denn Shakespeare ist sonst nirgends so unproportioniert.

An gewissen Punkten fühlt man deutlich die Auslassungen. Lady Macbeth schlägt (I, 5) ihrem Manne vor, Duncan zu ermorden. In der folgenden Szene hat Macbeth schon alle Erwägungen, ob er den Mord begehen solle, hinter sich; er überlegt nur, wie er die Tat gefahrlos ausführen könne. Da er schwankt und zu seiner Frau sagt, er wage alles, was dem Manne zieme, wer mehr wage, sei kein Mann, so verrät ihre Antwort, wie viel ausgefallen ist:

Als Ihr es wagtet, da wart Ihr ein Mann;
Und wärt Ihr mehr, als was Ihr wart, so wärt
Ihr um so mehr ein Mann. Da bot nicht Zeit
Noch Ort sich dar, Ihr wolltet beide machen.

Von alledem wissen wir Zuschauer oder Leser nichts. Nicht einmal zum kleinsten Zwiegespräch haben die beiden Eheleute Zeit gehabt.

Den Stoff zu seiner Tragödie entnahm Shakespeare dem Buche, das die Quelle für alle seine englischen Historien war, nämlich Holinsheds Chroniken. Zuverlässige Geschichte hat Holinshed, der hier übrigens nur einen Abschnitt von Hector Boeces *Scotorum Historiae* wiedergab, keineswegs geliefert. Die Empörung Macdonwalds und der Wikingszug von Svend sind Fabeln; Banquo und Fleance als Stammväter der Stuarts sind Erfindungen der Chronikenschreiber. Zwischen dem Hause Duncan und dem Hause Macbeth war Blut geflossen. Lady Macbeth, die eigentlich Grnoch hieß, war die Enkelin eines Königs, der von Malcolm II., dem Großvater Duncans, erschlagen worden. Ihr erster Gemahl hatte zugleich mit fünfzig Freunden in seiner Burg den Feuertod erlitten. Ihr einziger Bruder war auf Malcolms Befehl ermordet worden. Auch Macbeths Vater, Finlegh oder Finlen, hatte in einem Kampfe mit Malcolm sein Leben eingebüßt. Beide waren sie also berechtigt, an Duncan Blutrache auszuüben. Auch versündigte Macbeth sich durch sein Attentat auf Duncans Leben nicht an dem Gebote der Gastfreundschaft. Er griff ihn auf freiem Felde an und erlegte ihn. Und nach den Regeln für die schottische Thronfolge hatte er, was wohl zu beachten ist, größeres Anrecht auf den Thron als Duncan. Als König regierte er nach dem Machtraube auf eine feste und gerechte Weise. Es liegt eine ebenso gute, wenn auch einfachere Psychologie in den wirklich vorliegenden Tatsachen aus dem Jahre 1040, als in den nach Holinsheds Chronik erdichteten Begebenheiten, wovon die Tragödie handelt.

Im ganzen genommen folgt Shakespeare Holinshed mit großer Genauigkeit. An einzelnen Punkten trennt er sich von ihm. Banquo war nach der Chronik mitschuldig an der Ermordung Duncans; Shakespeare verändert das, um dem neuen Könige einen fleckenlosen Stammvater geben zu können. Statt der Schilderung des Mordes, wie sie in der Chronik vorlag, überführt Shakespeare

auf König Duncan alle die von Holinshed über den Mord an König Duffe, dem Großvater der Lady Macbeth, erzählten Einzelheiten: wie dieser Mord von dem Befehlshaber der Burg, Forres, ausgeführt wurde, der „durch Worte seiner Frau zu der Untat aufgehetzt worden war.“ Es versteht sich beinahe von selbst, daß die vorzüglichsten Partien des Dramas, wie die Offenbarung von Banquos Geist oder die Nachtwandlerszene der Lady Macbeth, von Shakespeare allein geschaffen sind.

Es machte seinerzeit (1778), als man das Manuskript zur Heye von Shakespeares Zeitgenossen, dem Dichter Middleton entdeckte, einen gewissen Eindruck, daß man hier zwei Lieder vollständig vorfand, die in Macbeth nur durch die Anführung der ersten Zeile bezeichnet sind. So das Lied *Come away, come away* (III, 5) und das Lied *Black spirits* usw. (IV, 1), welches letzteres in der deutschen Übersetzung nach Middleton vervollständigt ist. Es wurde eine recht müßige Debatte darüber angestrengt, ob Shakespeare Middleton oder Middleton Shakespeare benutzt habe. Letzteres ist ja sicherlich das Wahrscheinlichste, falls überhaupt eine Benutzung stattgefunden hat. Übrigens spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß bei den Hexenszenen hie und da in Shakespeares Text, wie er in der Folioausgabe vorliegt, einzelne Zeilen von dem geringeren Dichter eingeschoben worden sind.

Hier wie bei Hamlet liegt die Möglichkeit vor, daß gleichzeitige Begebenheiten den durch die Chronik bei Shakespeare erzeugten literarischen Eindrücken größere Frische und erhöhtes Interesse verliehen. Dasselbe Ereignis aus dem Leben von König James, dessen wir bei Hamlet Erwähnung taten, bot auch gewisse Parallelen mit diesem Stoffe dar. Wie Macbeth, da er als Wirt den König Duncan behausen soll, ihm zu seiner Burg voran reitet, so war Alexander Ruthven, sobald der König ihm seinen Besuch zugesagt hatte, vor James nach Perth geritten. Er war gedankenvoll und zerstreut bei dem Bankett, das er dem König gab, wie man sich Macbeth bei der festlichen Mahlzeit vorstellen muß, die er für Duncan hat herrichten lassen. Und Alexander geleitete James zu dem Zimmer, wo er ihn zu ermorden versuchte, wie Macbeth seinen König zu dem Schlafzimmer führt, das er lebend nicht mehr verlassen wird.

Shakespeare hat das Stück in einem für den Stoff geeigneten Stile geschrieben, heftig bis zur Gewaltthat, zusammengedrängt bis zur Gepreßtheit, wo die Bilder dicht aufeinander folgen, wo jedoch allgemeine, philosophische Gedanken nur äußerst sparsam vorkommen; ein Stil, der Entsetzen ausdrückt und Entsetzen hervorzurufen geeignet ist, ein Stil, dessen Grundton er beinahe nie verläßt, sondern nur umändert, wo Lady Macduff das rührende und ergreifende Gespräch mit ihrem kleinen Sohne hat, und den er nur unterbricht, wo der trefflich burleske Monolog des Pfortners eingeflochten ist.

Das Stück dreht sich ausschließlich um die beiden Hauptpersonen Macbeth und seine Lady; in ihrem Inneren geht der wesentliche Teil der Handlung vor sich. Die übrigen Personen sind nur skizziert.

Der Hengengefang, womit die Tragödie beginnt, endet mit dem bewunderungswürdigen Verse:

Fair is foul and foul is fair.

Und tiefsinnig ist der Zug, daß Macbeth, der diese Zeile nicht gehört hat, sie durch seine erste Replik in die Erinnerung zurückruft:

So foul and fair a day I have not seen.

Es ist als ob diese Worte ihm in die Ohren tönten; es verkündet, daß zwischen den Hexen und ihm ein geheimnisvolles Band besteht. Derartiger feiner Übereinstimmungen und Kontraste gibt es überhaupt nicht wenige unter den Repliken der Tragödie.

Nachdem Lady Macbeth, die mit völlig ausgemachter Bosheit vor den Zuschauer tritt, (I, 5) bei sich gesagt hat:

Selbst der Rab' ist heiser,
Der krächzt den Schicksalseintritt König Duncans
In meine Mauern.

wird die nächste Szene mit der glücklichen Stimmung und den anmutigen Bildern folgender Reden eröffnet:

Duncan
Dies Schloß hat eine angenehme Lage;
Mit sanfter Milde schmeichelt sich die Luft
Den zarten Sinnen ein.

Der Sommergast,

Die Schwalbe, die an Tempeln wohnt, beweist
Durch ihr geliebtes Nest, daß Himmelshauch
Hier bühnend weht; kein Dächlein, Pfeiler, Fries,
Kein Gächel, wo der Vogel nicht gebaut
Sein hängend Haus und Kinderbett. Wo er
Gern hecht und nistet, hab' ich stets bemerkt,
Ist milde Luft.

Gleich nachher vertieft der Dichter sich aufs neue in das Studium dieser mageren, zart gebauten, harten Frau, die von Herrschsucht und Glanzbrunst verzehrt wird und die, obgleich selbst keineswegs die unangefochtene Giftmischerin, die sie sein möchte, kraft ihres weit stärkeren Willens ihren Mann zur Begehung des Verbrechens aufhetzt, das er ihr, wie sie behauptet, versprochen habe:

Ich hab' gesäugt und weiß,
Wie süß die Liebe zu dem Säugling ist:
Ich wollt', indem er mich anlächelte,
Die Brust aus dem zahnlosen Mund ihm reißen,
Zerschmettern sein Gehirn, hätt' ich's geschworen,
Wie dies Ihr schwurt.

So groß ist ihre Roheit. Und doch ist sie weniger stark als sie scheint. Denn als sie bald darauf ihrem Manne die Dolche zurecht gelegt hat, sagt sie:

Gleich er meinem Vater
Im Schlaf nicht so, ich hätt's getan.

Auf die geradezu meisterliche und spannende Szene zwischen den Eheleuten nach dem Morde folgt dann als grauenvoller, humoristischer Kontrast die muntere Höllenphantasie des Pförtners, der wähnt, an den Pforten der Hölle Wache zu stehen (und unter anderm die Jesuiten mit ihrer Kasuistik und ihrer reservatio mentalis abzuweisen), und der darauf folgende Replikwechsel zwischen ihm und Macduff über die Einwirkung des Trinkens auf die erotischen Neigungen und Fähigkeiten. Bekanntlich strich Schiller seinerzeit aus klassischem Vorurteil in seiner Übersetzung jenen Monolog, und erstattete ihn durch einen frommen Morgengesang; wunderlicher ist es, daß ein englischer Dichter wie Coleridge ihn

störend gefunden und für unecht gehalten hat. In Wirklichkeit ist der Monolog, ohne gerade zu den besten, niedrig = komischen Einlagen Shakespeares zu gehören, als wirkungsvermehrender Gegensatz zu dem Vorhergehenden und Nachfolgenden eine in der Tragödie unentbehrliche Zutat von unschätzbarem Werte. Die Handlung mußte an dieser Stelle notwendigerweise eine Viertelstunde unterbrochen werden, damit Macbeth und seine Gattin zum Anlegen von Nachtgewändern Zeit gewannen, und welche Unterbrechung könnte effektvoller sein, als jenes Klopfen an das Burgtor, das sie beide vor Schrecken zusammenfahren macht, und das die Psörtner Szene veranlaßt.

Zu den Perlen des Stückes gehört ferner die Szene zwischen Lady Macduff und ihrem kleinen Sohne, unmittelbar bevor die Mörder kommen um sie beide zu töten. Alle Äußerungen des klugen Kindes sind interessant, und die bitter pessimistische Replik der Mutter ist nicht nur merkwürdig bezeichnend für sie, sondern auch für die damalige Stimmung des Dichters:

Ich tat nichts Böses. Doch es fällt mir ein,
Ich leb' in einer Welt, wo Böses tun
Oft läßlich ist, und Gutes thun manchmal
Gefährliche Torheit dünkt. Warum denn, ach,
Erheb' ich diese Weibeswehr, zu sagen:
Ich tat nichts Böses?

Ebenso verzweifelt ist der Ausbruch des Schmerzes bei Macduff, als er von den in seinem Hause geschehenen Mordtaten Nachricht erhält: „Der Himmel sah zu und nahm sie nicht in Schutz.“ Der Anfang dieser großen Szene zwischen Malcolm und Macduff, den Shakespeare Zug für Zug aus seinem Holinshed abgeschrieben hat, ist schwach und matt. Hier ist kaum eine Wendung von Interesse mit Ausnahme der an den Haaren herbeigezogenen Schilderung von der Gabe König Eduard Confessors, Drüsenfranke zu heilen, die augenscheinlich nur eingeführt ist, um König James eine von ihm gern gehörte Artigkeit zu sagen. Es steht da nämlich:

Man sagt,
Er hinterlasse diese Heilungskraft
Dem Königshause.

Aber der Schluß der Szene, wo Rossie dem Macduff von dem Überfall seiner Burg und den dort verübten Mordtaten Mitteilung macht, ist bewundernswürdig:

Macduff

Auch meine Kinder?

Rossie

Weib, Kinder, Diener, alles,

Was man nur fand.

Macduff

Und ich muß ferne sein.

Tot auch mein Weib?

Rossie

Ich sagt' es.

Malcolm

Tröstet Euch;

Läßt Viderungsmittel unsere Rache sein,
Zu heilen diesen Todesjchmerz.

Macduff

Er hat kein Kind! All meine lieben Kleinen
Ihr sagtet alle? O Höllengeier! Alle?
All meine lieben Küchlein samt der Mutter
In einem grimmen Stoß?

Malcolm

Tragt's wie ein Mann!

Macduff

So will ich tun;

Doch muß ich es auch fühlen wie ein Mann.
Ich muß gedenken, daß es Wesen gab,
Mir einst so lieb. — Und sah der Himmel zu,
Und nahm sie nicht in Schutz?

In diesen Worten klingt wie in einem Schrei der Empörung dieselbe Stimme, die später durch die verzweifelte Philosophie König Lear's hindurchtönt: „Was Fliegen für mutwillige Knaben sind, das sind wir für die Götter. Sie schlagen uns zu ihrem Vergnüßen tot.“ Gleich darauf jedoch fällt Macduff wieder in die überlieferte Auffassung zurück:

Sünd'ger Macduff,

Für dich sind sie erschlagen! Elender!

Für ihre Sünden nicht, für deine traf

Mord ihre Seelen!

Besonders ein Ausruf in diesen erregten Repliken gibt uns etwas zu denken, und zwar was Macduff vom Tyrannen sagt: Er hat kein Kind! Am Schlusse des dritten Theils von Heinrich VI. findet sich ein ähnlicher Ausruf, der aber einen ganz anderen Sinn hat. Dort haben König Eduard, Gloster und Clarence Margarete von Anjous Sohn vor ihren Augen mit den Schwertern durchstoßen. Da sagt sie:

Ihr habt nicht Kinder, Schlächter! der Gedanke
An sie hätt' Eur Gewissen sonst gerührt.

Es hat nicht an Forschern gefehlt, die dem Schmerzensrufe Macduffs dieselbe Bedeutung untergeschoben wollten, jedoch durchaus mit Unrecht, denn es geht unwiderleglich aus dem Zusammenhange hervor, daß der nun kinderlose Vater einzig und allein an die Möglichkeit einer befriedigenden Vergeltung denkt.

Diese Replik „Er hat kein Kind!“ bietet jedoch eine andere Eigentümlichkeit. Wir Leser mußten glauben, daß er Kinder hätte. Lady Macbeth sagte ja: „Ich hab' gesäugt und weiß, wie süß die Liebe zu dem Säugling ist,“ und wir haben nichts davon gehört, daß diese Kinder gestorben seien, oder daß sie vielleicht aus einer früheren Ehe stammen (Shakespeare hat ja ihre erste Ehe, die historisch ist, unerwähnt gelassen). Doch ist sie es nicht allein, die von ihren Kindern spricht, auch Macbeth scheint auf Söhne hinzudeuten, wenn er (III, 1) sagt:

Wir setzten sie die dürre Kron' aufs Haupt,
Den unfruchtbaren Zepter in die Faust,
Der mir entwunden wird von fremder Hand;
Kein Sohn von mir soll folgen. — Ist das so,
Für Banquos Stamm besleckt' ich meine Seele.

Hätte Macbeth überhaupt keinen Sohn, so wäre die Replik ja sinnlos. Denn er spricht doch wohl kaum von Söhnen, die erst geboren werden sollen? Hat Shakespeare diese früheren Repliken vergessen, als er jenen Ausruf Macduffs niederschrieb? Das ist unwahrscheinlich; jedenfalls hätten Theaterproben und Aufführungen sie immer wieder in sein Gedächtnis zurückrufen müssen. Wir stehen also hier einer der Schwierigkeiten gegenüber, die wir vielleicht überwinden könnten, falls wir einen vollständigen und zuverlässigen Text besäßen.

Die Krone, welche die Hexen Macbeth versprechen, wird bald eine fixe Idee. Er mordet den König — und den Schlaf. Er tötet und sieht stets den Getöteten vor sich. Alles, was sich ihm und seiner Herrschsucht in den Weg stellt, wird zu Boden geschlagen und erhebt sich dann wieder blutigen Hauptes wie ein drohendes Gespenst. Er verwandelt Schottland in einen ungeheuren Kirchhof. Seine Seele ist „voll von Skorpionen“; er ist krank vom Geruche all des Blutes, das er vergossen. Schließlich ist ihm Leben und Tod einerlei. Als man ihm am Schlachttage die Nachricht von dem Tode seiner Frau überbringt, spricht er (V, 5) folgende tiefsinnige Worte, in denen Shakespeare eine vollständige, melancholische Lebensanschauung niedergelegt hat:

Sie hätte später sterben sollen;
Es wär' wohl Zeit für solch ein Wort gekommen! —
Dies Morgen, Morgen stets und wieder Morgen
Kriecht so mit kurzem Schritt von Tag zu Tag
Zur letzten Silbe der uns gesteckten Zeit;
All unsre Gestern gaben Narren Licht
Am Weg zum Todesstaub. Aus, aus, du kurze Kerze.
Ein flücht'ger Schatten nur ist Leben, ein armer Komödiant
Der auf der Bühn' ein Stündlein lärmt und tobt
Und dann nicht mehr gehört wird; 's ist ein Märchen,
Erzählt von einem Dummkopf mit Bombast,
Doch nichts bedeutend. —

Das ist die Schlüsselauffassung, zu der Macbeth gelangt, er, der um Macht und Glanz zu erringen alles wagte. Der Dichter gibt in dieser Rede ohne irgend welches Unterstreichen eine Lehre von wahrhaft moralischer Natur. Man fühlt ihren Wert um so stärker, als Shakespeares Menschenstudium an anderen Punkten dieses Trauerspiels nicht ganz frei, sondern von der auf die Zuschauer beabsichtigten moralisierenden Wirkung beeinflusst gewesen zu sein scheint. Das Drama wird etwas verunziert durch den öfteren Hinweis auf ein *fabula docet*, ein „So geht es, wenn man durch Mißsetaten Macht zu erlangen strebt.“ Der anfangs brave Macbeth hätte im Drama wie in der Wirklichkeit versuchen können, die Leute mit seiner doch widerstrebend ausgeführten Untat auszusöhnen, indem er als tüchtiger Herrscher seine Macht gebrauchte. Die moralische Tendenz des Stückes schließt diese Möglichkeit aus. Es ließe sich denken, daß die eis-

kalte, steinharte Lady Macbeth die Folgen ihrer Ratschläge und Taten so ruhig getragen hätte, wie die Giftmischerinnen an den Höfen der Renaissancezeit es zu tun pflegten, wie es Katharina von Medici und am Hofe König James' Lady Frances Essex in Wirklichkeit taten. Aber dann hätten wir die moralische Lehre, die ihr Untergang uns schenkt, entbehren müssen und, was schlimmer ist, die unvergleichliche Nachtwandlerzene, die — mag sie nun mehr oder weniger vollkommen motiviert sein — uns auf die bewundernswürdigste Weise zeigt, wie der Stachel des bösen Gewissens, selbst wenn er bei Tage abgestumpft ist, des Nachts geschärft wird und dem Schuldigen Schlaf und Gesundheit raubt.

Wir sahen schon in den zunächst vorhergehenden Schauspielen, daß Shakespeare zu diesem Zeitpunkte die sich aus seinen Szenen ergebende Moral häufig förmlich erklärt. Möglicherweise hängt diese Bestrebung mit dem stets steigenden Unwillen der öffentlichen Meinung gegen das Theater zusammen. 1606 wurde ein Gesetz erlassen, daß der Name Gottes auf den profanen Brettern der Bühne niemals genannt werden dürfe. Selbst ein unschuldiger Fluch war in einem Schauspiel verboten. Einer Bewegung gegenüber, die einen solchen Parlamentsakt herbeiführte, mußte der tragische Dichter es sich angelegen sein lassen, so gut wie möglich den streng sittlichen Charakter seiner Arbeiten darzutun.

XXIII.

Wenn man beachtet, wie Macbeth die Tragödie des Lebens als ein Erzeugniß von Brutalität und Bosheit im Verein oder genauer von der durch Bosheit vergifteten Brutalität erklärt, so zeigt es sich, daß der Schritt von Macbeth bis Othello kein großer ist. Aber im Studium der Lebenstragödie im ganzen, der Bosheit als Weltfaktor, ist in Macbeth keine Sicherheit, kein großer Stil.

Ein weit größerer, sicherer Stil tritt uns auf diesem Gebiete in Othello entgegen.

Othello — das ist der gewöhnlichen Auffassung nach einfach eine Tragödie über die Eifersucht, wie Macbeth ganz einfach eine Tragödie über den Ehrgeiz ist. Sehr naive Leser und Kritiker denken sich in ihrer Unschuld die Sache so, daß Shakespeare zu einem gewissen Zeitpunkte seines Lebens beschloß, einige interessante und

gefährliche Leidenschaften zu studieren und davor zu warnen. Aus dieser Veranlassung habe er eine Arbeit über den Ehrgeiz und seine Gefahren, sodann ein Werk über die Eifersucht mit ihrem Gefolge von Leid und Qual geschrieben. Aber so geht es ja nicht zu in dem inneren Leben eines schöpferischen Geistes. Ein Dichter schreibt keine Aufsätze. Er geht nicht kraft eines Entschlusses oder einer Wahl an die Arbeit. Es wird ein Nerv in ihm berührt, der dann zittert und reagiert.

Was Shakespeare sich hier klar zu machen versucht, ist weder die Eifersucht noch die Arglosigkeit, sondern einzig und allein die Lebenstragödie: wie entsteht sie, welche sind ihre Ursachen, welcher Art sind ihre Gesetze?

Er ist von der Macht und Bedeutung der Bosheit betroffen worden. Othello ist weit weniger eine Studie über die Eifersucht als eine neue und gewichtigere Studie über die Bosheit in ihrer Machtvollkommenheit. Der Nabelstrang, der den Meister mit dem Werke verbindet, führt nicht zu Othello, sondern zu Zagos Persönlichkeit.

Einige Forscher haben gemeint, daß Shakespeare den Zago nach dem historischen Richard III. geformt, ihn also in irgendwelchem Geschreibsel, in irgend einer Chronik gefunden habe.

Glaubt mir, Shakespeare ist dem Zago in seinem Leben begegnet, hat sein Mannesalter mit Parzellen von ihm verlebt, ihn auf seinem Lebenswege bruchstückweise angetroffen, bis er eines schönen Tages, als er so recht fühlte und begriff, was kluge, boshafte, niederträchtige Menschen ausrichten, alle jene Fragmente zusammenschmolz und diese Gestalt daraus goß.

Zago — es ist größerer Stil in dieser Gestalt als in dem ganzen Macbeth. Zago — es ist mehr Tieffinn, mehr überlegene Menschenkenntnis in diesem einen Charakter als in dem ganzen Macbeth — Zago ist der große Stil selbst.

Er ist nicht das böse Prinzip, kein altmodischer Teufel, der dumm ist, noch ein Miltonscher Teufel, der Unabhängigkeit liebt und Feuerwaffen erfunden hat, noch ein Goethescher Mephisto, der Cynismen sagt und sich unentbehrlich macht und meistens recht hat — auch ist er nicht die Größe in dem tollkühn Bösen, kein Cäsar Borgia, der sein Leben in offenem Trotz und wilder Furchterlichkeit verbringt.

Iago hat kein anderes Ziel vor Augen als eigenen Vorteil. Der Umstand, daß nicht er, sondern Cassio zum ersten Offizier Othellos ernannt worden ist, bringt seine Hinterlist dahin, Ränke zu schmieden. Er wollte diesen Posten haben, und er versucht ihn zu erobern. Auf dem Wege zu seinem Ziele nimmt er jeden sich anbietenden Vorteil wahr, er bedenkt sich nicht, dem Roderigo sein ganzes Vermögen und seine Juwelen abzuschwindeln. Stets weiß er Lüge und Heuchelei hinter einer Maske zu verbergen, aber die von ihm gewählte Maske ist die undurchsichtigste, ist die derbe Barschheit, das aufrichtige, ehrliche, mürrische Wesen des Soldaten, der sich nicht darum kümmert, was andere von ihm sagen oder denken. Niemals macht er den Augendiener bei Othello, niemals bei Desdemona, ja nicht einmal bei Roderigo. Stets ist er der frei heraus redende, ehrliche Freund.

Er sucht seinen Vorteil nicht ohne Seitenblicke auf andere. Iago ist die Schadenfreude in Menschengestalt. Er tut das Böse um des Genusses willen, schaden zu können; er fühlt sich gehoben durch das Unglück und die Qual anderer Leute. Und er ist der ewige Neid, den die Vorzüge und der Erfolg anderer aufreizen. Er ist nicht die kleinliche Mißgunst, die sich begnügt, die Würde oder das Besitztum anderer zu begehren, oder sich des Glückes eines anderen für würdiger zu erachten. Nein, er ist in einer großen Personifikation der schielende Neid selbst, der als Großmacht, als Triebkraft im Menschenleben auftritt, der Abscheu gegen die Vollkommenheiten anderer, der sich als hartnäckiger Unglaube und Mißtrauen oder als Geringschätzung diesen Vorzügen gegenüber offenbart; er ist der rein unwillkürliche Haß gegen das Offene, Schöne, Helle, Gute und Große.

Shakespeare hat nicht nur gewußt, daß so etwas existiert; er hat es aufgegriffen und gestempelt. Das gereicht ihm als Psychologen zu ewigem Ruhme.

Allen bekannt ist der Einwand gegen Othello, die Tragödie sei insofern vorzüglich, als der Held und Desdemona wahre und seltene Gestalten seien — wer aber kenne Iago? und wodurch ließe seine Handlungsweise sich begründen? Was diene zur Erklärung einer solchen Bosheit? Wenn er noch wenigstens in Desdemona verliebt wäre und aus diesem Grunde Othello haßte oder einen ähnlichen Beweggrund hätte!

Ja wäre er ohne weiteres ein verliebter Schlingel und Verleumder, dann würde unstreitig alles viel einfacher sein. Aber damit fänke allerdings auch das Ganze zur Platitude herab, und Shakespeare stände hier nicht auf seiner Höhe.

Nein, nein! Eben in diesem anscheinend ungenügend Motivierten liegt hier Tiefe und Größe. Das hat Shakespeare begriffen. Iago liefert sich ja in seinen Monologen unaufhörlich selbst Gründe für seinen Haß. Sonst können wir beim Durchlesen Shakespeariſcher Monologe die Personen erkennen, wie sie wirklich sind; sie offenbaren sich uns ohne Umschweife; selbst ein Schurke wie Richard III. ist im Monologe ganz ehrlich. Anders Iago. Dieser Halbteufel sucht sich stets selbst seinen Haß zu erklären, sich halbwegs selbst zu betrügen, indem er sich halbe Beweggründe vorhält, an die er ein wenig glaubt und in hohem Grade nicht glaubt. Treffend hat Coleridge diese Bewegung in seinem Gemüte als the motive-hunting of a motiveless malignity bezeichnet. Immer wieder redet er sich vor, er glaube, daß Othello seiner Gattin zu nahe getreten sei, und er wolle diese Schande rächen. Zuweisen fügt er zur Begründung seines Hasses gegen Cassio hinzu, daß er auch diesen wegen eines Verhältnisses zu Emilia in Verdacht habe.*) Nicht einmal das Motiv einer Neigung zu Desdemona verſchmäht er; als Nebenmotiv ist es ja immerhin mitzunehmen. Er sagt (II, 1):

Nun lieb' auch ich sie,
Nicht ganz aus Lüſternheit, obgleich ich wohl
Nicht kleinrer Sünd' als diese schuldig bin,
Doch teils um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich Verdacht hab', daß der geile Moör
Mir ins Gehege kam.

*) Iago äußert (I, 3):

I hate the Moor
And it is thought abroad, that t'wixt my sheets
'Has done my office. I know not if 't be true;
But I for mere suspicion in that kind
Will do as if for surety.

und fügt (II, 1) hinzu:

I'll have our Michael Cassio on the hip,
Abuse him to the Moor in the rank garb,
For I fear Cassio with my night-cap too.

Alles dies sind halb unehrliche Versuche, sich selbst zu ver- stehen, lauter selbstbeschönigende Selbsterklärungen. Der grüngelbe, giftige Neid weiß immer ein Motiv zu finden, das seinen Haß berechtigt erscheinen läßt und die Schadenfreude dem besseren Menschen gegenüber in gerechte Rache verwandelt. Aber Iago, der wenige Zeilen vorher selbst gesagt hat, Othello habe einen „beständigen, liebend-edlen Sinn“, ist tausendmal zu klug, um sich von ihm für betrogen zu halten. Er sieht ja wie durch Glas durch ihn hindurch.

Eine allgemeinmenschliche Fähigkeit zu lieben oder aus einem genau zu bezeichnenden Grunde zu hassen, würde Iagos Überlegen- heit im Bösen vermindern und erniedrigen. Man droht ihm zuletzt mit der Folter, da er kein Wort der Erklärung oder des Auf- schlusses sagen will. Sicherlich wird er während der Tortur seine Lippen fest zusammengepreßt halten, hart und auf seine Weise stolz, wie er ist; er würde aber auch keine wirkliche Erklärung geben können. Langsam, unentwegt hat er das Naturell Othellos ver- giftet. Wir beobachten die Wirkungen des Giftes auf den arg- losen Mann, und wir sehen, daß eben das Gelingen des Ver- giftungsprozesses Iago mehr und mehr brutalisiert und berauscht. Doch die Frage, woher das Gift in Iagos Seele kam, ist unverständlich, und er selbst vermöchte keine Antwort darauf zu geben. Die Schlange ist giftig von Natur und erzeugt ihr Gift, wie der Seidenwurm sein Gespinnst und das Veilchen seinen Duft.

Gegen den Schluß des Trauerspiels (IV, 2) findet ein Repliken- wechsel statt, der zu den tiefstinnigsten Stellen des Stückes gehört und uns den Schlüssel liefert zu dem bei Shakespeare in diesen Jahren stets wiederkehrenden Erstaunen über die Bosheit und Ergründen der Bosheit.

Als Emilia den Wutausbruch Othellos gegen Desdemona gehört hat, sagt sie:

Nein, hängt mich, wenn ein Erzverleumder nicht,
Irgend ein schmeichelnder, geschäft'ger Schuft,
Ein glatter Schurk', um sich ein Amt zu fischen
Die Lügen ausgedacht'; ja darauf sterb' ich.

Iago

Pfui, solchen Menschen gibt's nicht; 's ist unmöglich.

Desdemona

Und gibt es einen, so vergeh' ihm Gott!

Emilie

Ein Strich verzeih' ihm, und die Höl' nag' seine Knochen!

Alle drei Charaktere sind in diesen kurzen Äußerungen gezeichnet. Aber Iagos Worte sind die bedeutungsvollsten. „Pfui, solchen Menschen gibt's nicht; 's ist unmöglich“ das ist der Gedanke, unter dessen Schutz er gelebt hat und weiter lebt; die anderen glauben nicht, daß so etwas existiere.

Wir treffen hier bei Shakespeare aufs neue das Hamletsche Staunen über das Böse als Paradoxon, und wie in Hamlet und Maß für Maß wendet er sich hier (jetzt zum dritten Male) indirekt an den Zuschauer: Sage nicht, glaube nicht, daß solches unmöglich sei! Der Glaube an die Unmöglichkeit der Schurkerei ist die Existenzbedingung für einen König wie Claudius, für einen Beamten wie Angelo, für einen Offizier wie Iago. Und daher Shakespeares immerwiederkehrendes: Wahrlich ich sage Euch, dieser höchste Grad von Bosheit ist möglich.

Die Bosheit ist der eine Faktor in der Lebenstragödie; die Dummheit der andere. Auf diesen beiden Stützen ruht die Hauptmasse allen Erdenjammers.

XXIV.

Nach einer von Halliwell = Philips aus Licht gezogenen Urkunde sollte es als ausgemacht gelten, daß Othello dem Jahre 1605 entstamme. Es ist dies ein in dem englischen Reichsarchiv (the Record Office) aufbewahrtes Manuscript, das den Rechnungsbuchbericht für die königlichen Schauspiele aus den Jahren 1604 bis 1605 enthält, worin folgende Stelle vorkommt:

The plaiers	1605	The Poets wch
By the Kings	Hallamas Day being the	mayd the plaies
Matties plaiers	first of November A play	
	in the Banketing house	Shaxberd.
	att withall called the	
	Moore of Venis.	

Leider ist die Urkunde entschieden gefälscht. Nichtsdestoweniger scheint Othello 1605 zuerst aufgeführt worden zu sein. Das

nächste uns aufbewahrte Zeugnis über eine Aufführung des Stückes ist ungefähr fünf Jahre jünger und findet sich in dem von einem Sekretär Wurmser geführten Journal des Prinzen Ludwig Friedrich von Württemberg. Da heißt es unterm 30. April 1610 in französischer Sprache:

Montag, 30. Seine Eminenz ging ins Globe, die gewöhnliche Stelle, wo man Komödien spielt; es wurde aufgeführt der Mohr von Venedig.

Dieser Tatsache gegenüber bedeutet es nichts, daß sich in Othello, wie das Schauspiel uns vorliegt, eine Zeile findet, die nach dem Jahre 1611 geschrieben sein muß. Denn die Tragödie wurde zum ersten Male 1622 in einer Quartausgabe gedruckt, zum zweiten Male unter Hinzufügung von 160 Zeilen (also nach einem anderen Manuskripte) in der Folioausgabe von 1623, in welcher Gottes Name nicht vorkommt und alle Flüche ausgelassen sind. Diese Zeile kann nicht nur, sondern muß später eingeschoben worden sein, und ihre Stellung im Stücke verrät das deutlich genug, da sie gar nichts mit dem Inhalt des Dramas zu tun hat, und aus dem Tone herausfällt, so daß es zweifelhaft erscheint, ob sie überhaupt von Shakespeare ist.

Als Othello (III, 4) Desdemona bittet, ihm die Hand zu reichen, und sich in Betrachtungen über diese Hand ergeht, sagt er die Worte:

'ne güt'ge Hand. Sonst gab das Herz die Hand;
Der neue Wappenspruch ist — Hand, nicht Herz

die eine nur den Zeitgenossen verständliche Anspielung auf die von James errichtete und von ihm verkaufte Baronetwürde enthalten, deren Inhaber das Recht hatten, in ihrem Wappen eine rote Hand in silbernem Felde zu tragen. Sehr natürlich antwortet Desdemona auf diese Abschwörung: „Ich weiß nicht, was Ihr meint.“

In der italienischen Novellensammlung von Cinthio, der Shakespeare den Stoff zu Maß für Maß entnommen hatte, fand er auch (Decade 3, Novelle 7) den Stoff zu Othello. Die Geschichte in Hecatomithi läuft auf folgendes hinaus: Eine junge venetianische Dame Desdemona verliebt sich „nicht aus weiblicher Begierde“, sondern wegen der großen Eigenschaften des Mannes in einen Mohren, einen Feldherrn, und vermählt sich mit

ihm trotz des Widerstandes ihrer Verwandten. Sie leben in Venedig in vollkommenem Glücke; „nie fiel zwischen ihnen ein Wort, das nicht liebevoll war.“ Als der Mohr nach Cypern gesandt werden soll, um dort den Oberbefehl zu übernehmen, ist die Gattin seine einzige Sorge; er will sie ebenso ungern den Gefahren einer Seereise aussetzen als sie allein lassen. Sie entscheidet die Frage durch ihre Erklärung, daß sie ihm lieber in irgend welche Gefahren folgen als getrennt von ihm in Sicherheit leben wolle, worauf er sie entzückt umarmt und ausruft: „Möge Gott Euch lange so liebenswert erhalten, meine teure Gattin.“ Shafespeare fand in der Novelle das Bild der ursprünglichen, vollständigen Harmonie zwischen den Eheleuten.

Der Fährnich untergräbt das Glück des Paares. Er wird als außerordentlich schön geschildert, aber „so schlecht von Natur wie irgend ein Mann, der jemals in der Welt war.“ Er war dem Mohren sehr teuer, „da dieser keine Vorstellung von seiner Gemeinheit hatte.“ Obgleich er nämlich eine vollkommene Memme war, verstand er doch durch hochtönende und stolze Worte und durch sein hübsches Äußere seine Feigheit so zu verbergen, daß man ihn für einen Hector oder Achilles hielt. Seine Frau, die ihn nach Cypern begleitet hatte, war ein hübsches und rechtschaffenes junges Weib, das der ihr sehr zugetanen Disdemona den größten Teil des Tages Gesellschaft leistete. Der Leutnant (*il capo di squadra*) verkehrte viel in dem Hause des Mohren und speiste oft mit diesem und dessen Frau zu Mittag.

Der böse Fährnich ist leidenschaftlich in Disdemona verliebt, aber alles, was er tut, um ihre Gegenliebe zu erringen, mißlingt vollständig, da sie für keinen anderen als den Mohren einen Gedanken hat. Der Fährnich bildet sich jedoch ein, daß sie ihn nur aus dem Grunde abweise, weil sie in den Leutnant verliebt sei. Er beschließt, sich von dem vermeintlichen Nebenbuhler zu befreien, und seine Liebe zu Disdemona verwandelt sich in den bittersten Haß. Es ist ihm daher nicht nur darum zu tun, den Leutnant ums Leben zu bringen, sondern auch den Mohren zu verhindern, daß er an Disdemona die Freude habe, die ihm selbst versagt ist. Er geht dann gerade so zu Werke, wie es im Drama geschieht, wo jedoch natürlicherweise in den Einzelheiten Abweichungen von dem Gange der Novelle vorkommen. So stiehlt hier der Fährnich

Disdemonas Taschentuch, während sie bei seiner Frau zum Besuch ist und mit deren kleinen Mädchen spielt. Disdemonas Todesart ist in der Novelle häßlicher als in der Tragödie. Der Fährich verbirgt sich auf Befehl des Mohren in einem neben dem Schlafzimmer des Paares gelegenen Räume; als er Geräusch macht, und Disdemona aufsteht, um die Ursache zu erforschen, gibt der Fährich ihr mit einem mit Sand gefüllten Strumpfe einen gewaltigen Schlag auf den Kopf. Sie ruft ihren Mann zu Hilfe, aber dieser bleibt gleichgültig und beschuldigt sie des Ehebruchs; vergebens beruft sie sich auf ihre Unschuld, und beim dritten Schläge mit dem Strumpfe stirbt sie. Der Mord wird geheim gehalten, aber der Mohr faßt nun Haß zu seinem Fährich und erteilt ihm den Abschied. Hierüber wird dieser so erbittert, daß er dem Leutnant verrät, wer an dem gegen ihn verübten, nächtlichen Überfall schuld sei. Der Leutnant zeigt den Mohr beim Räte an. Der Mohr wird auf die Folter gespannt und, da er nicht bekennen will, des Landes verwiesen. Der böse Fährich, der einen seiner Kameraden fälschlich des Mordes angeklagt hat, wird nun selbst dieses Verbrechens bezichtigt und zu Tode gefoltert.

Wie ersichtlich fehlen von den Gestalten des Dramas Brabantio und Roderigo. Von den Namen kommt nur einer vor, nämlich Disdemona, der zur Bezeichnung einer von einem bösen Dämon Verfolgten gebildet zu sein scheint und von Shakespeare in den besser klingenden Namen Desdemona verändert worden ist. Die übrigen Namen stammen von ihm; die meisten sind italienisch (selbst Othello ist ein venetianischer, adeliger Name aus dem 16. Jahrhundert), andere, wie Sago und Roderigo sind spanischen Ursprungs.

Mit gewöhnlicher Folgsamkeit nennt Shakespeare gerade wie Cinthio die Hauptperson einen Mohren. Aber es ist ganz ungeeignet deshalb anzunehmen, er habe sich ihn als Neger vorgestellt. Selbstverständlich ist es undenkbar, daß ein Neger einen Posten als Feldherr und Admiral im Dienste der Republik Venedig hätte erlangen können. Auch zeigt Sagos Äußerung, Othello wolle sich nach Mauritanien zurückziehen, deutlich genug, daß er als Maure, d. h. als Araber gespielt werden muß. Es streitet keineswegs gegen diese Auffassung, daß Männer, die ihn hassen und beneiden, ihn in ihrer Erbitterung mit Bezeichnungen stempeln, die auf einen Neger

passen könnten. So nennt Roderigo ihn in der ersten Szene des Stückes „Wulstlippe“ und Iago bezeichnet ihn dem Brabantio gegenüber als einen „schwarzen Bock“. Etwas später vergleicht Iago ihn indessen mit einem „Berberhengst“, dessen Heimat bekanntlich Nordafrika ist. Stets ist es der Unwille und der Haß, die seine schwarze Farbe übertreiben, so wenn Brabantio von seiner „ruhigen Brust“ spricht. Daß Othello sich black nennt, bedeutet nur, daß er dunkel ist. Iago sagt im Drama selbst von den dunkeln Frauen:

If she be black and thereto hawe a wit,
She 'll find a white that shall her blackness fit,

und in den Sonetten wie in *Love's labour's lost* sahen wir, daß schwarz stets zur Bezeichnung einer dunkeln Hautfarbe angewandt wurde. Als Maure ist Othello genügend dunkelfarbig um zu der weißen, obendrein blonden Desdemona einen auffallenden Farbengegensatz zu bilden, und als Semit steht er in einem genügend ausgeprägten Rassengegensatz zu dem jungen arischen Mädchen. Es ließe sich denken, daß ein getaufter Maure einen hohen Posten in dem Heere und der Flotte der Republik erlangen konnte.

Noch ist zu bemerken, daß die ganze Sage von dem venetianischen Mohr vielleicht durch eine Verwechslung entstanden ist; Rawdon Browne äußerte seinerzeit (1875) die Vermutung, Cinthio habe seine Novelle dem einfachen Mißverständnis eines Namens zu verdanken. In der Geschichte Venedigs kommt ein hervorragender Patrizier namens Christoforo Moro vor, der 1498 Podestà in Ravenna war, später Faenza, Ferrara, Romagna verwaltete, dann Statthalter von Cypern wurde, 1508 vierzehn Schiffe befehligte und später Proveditor des Heeres war. Als dieser Mann 1508 von Cypern nach Venedig zurückreiste, starb unterwegs seine Frau (die dritte), die der Familie Barbarigo (Ähnlichkeit mit Brabantio) angehörte und dieser Todesfall scheint von geheimnisvollen Umständen begleitet gewesen zu sein. 1515 vermählte er sich zum vierten Male mit einem jungen Mädchen, die den Beinamen *Demonio bianco* (der weiße Dämon) gehabt haben soll, woraus vielleicht Desdemona, wie aus Moro die Bezeichnung Mohr, gebildet worden ist.

Was Shakespeare dem Stoffe, wie er bei Cinthio vorlag, hinzugefügt hat: Die Entführung Desdemonas, die schnelle und heimliche Hochzeit, die für uns sonderbare, damals aber natürliche und gangbare Anklage, das Herz des Mädchens durch Zauberei gewonnen zu haben, kommt in der Geschichte zeitgenössischer, venetianischer Familien vor.

Wie dem auch sei, indem Shakespeare zur Behandlung des Stoffes schreitet, legt er die Verhältnisse und Umstände so zurecht, daß sie für die Operationspläne Iagos das günstigste Feld darbieten, und formt Othello derartig, daß er wie kein zweiter für das Gift empfänglich wird, das Iago (wie der Mörder in Hamlets Pantomime) ihm ins Ohr träufelt. Dann entrollt Shakespeare vor unseren Augen das Aufkeimen der wachgerufenen Leidenschaft, ihr Wachstum und Anschwellen, bis sie schließlich die Persönlichkeit sprengt.

Othello ist eine unzusammengesetzte Seele, eine einfache, schlichte Kriegernatur. Er ist ohne Weltflugheit, denn er hat sein ganzes Leben im Lager verbracht (I, 3):

Nur wenig kann ich sagen von der Welt,
Was nicht von Taten spricht in Kampf und Schlacht.

Brav wie er ist, glaubt er an Bravheit bei anderen, besonders bei denen, die Derbheit, Verdroffenheit und unverzagten Hang, das Tadelnswerte zu verdammen, zur Schau tragen, wie Iago es tut, der zu Desdemona von sich das bezeichnende Wort sagt:

For I am nothing, if not critical.

Und Othello glaubt nicht nur an die Bravheit Iagos, sondern er ist sogar geneigt, sich von dem in Menschenkenntnis und Weltflugheit ihm so weit überlegenen Iago leiten zu lassen.

Sodann gehört Othello zu den edlen Naturen, die sich nie mit der Vorstellung von ihrem eigenen Wert beschäftigen. Er ist frei von Eitelkeit. Niemals hat er sich gesagt, daß solche Taten, solche heroische Handlungen wie die, welche ihn berühmt gemacht haben, einen viel tieferen Eindruck machen müssen auf die Phantasie eines jungen Weibes, das wie Desdemona veranlagt ist, als das glatte Gesicht und das biedere Auftreten eines Cassio. Er ist so wenig von dem Gedanken an seine Größe erfüllt, daß es ihm gleich von Anfang an natürlich vorkommt, verschmährt zu werden.

Othello ist der Mann der geringgeschätzten Rasse und des gewaltigen afrikanischen Temperamentes. Er ist im Verhältnis zu Desdemona alt, mehr gleichalterig mit ihrem Vater als mit ihr. Er sagt sich selbst, daß er weder Jugend noch Schönheit besitze, um sich ihre Liebe zu erhalten, ja daß er nicht einmal auf Stammverwandtschaft als einem gemeinsamen Grunde bauen könne. Iago reizt Brabantio, indem er ausruft:

Zu! nun, grad jetzt, bespringt ein schwarzer Bock
Eur weißes Lamm . . .

Othellos Rasse gilt für niedrig sinnlich. Deshalb kann Roderigo den Vater Desdemonas mit Ausdrücken wie: „die rohen Umarmungen eines geilen Mohren“ aufheizen.

Daß sie sich zu ihm hingezogen fühlen könne, deucht den Unbeteiligten Torheit oder Zauberei. Denn weit entfernt entgegenkommender, verliebter oder koketter Natur zu sein, ist Desdemona vielmehr als außergewöhnlich zurückhaltend und ehrbar geschildert. Ihr Vater nennt sie (I, 3):

ein Mädchen, niemals kühn,
So schüchtern stillen Sinns, daß ihre Regung
Errötet vor sich selbst.

Als verwöhntes Patrizierkind ist sie in dem reichen glücklichen Venedig erzogen worden. Täglich hat sie sich von der goldenen Jugend der Stadt umgeben gesehen, doch für keinen hat sie Liebe gehegt. Deshalb sagt ihr Vater (I, 2):

Denn alles, was Vernunft hat, ruf' ich auf
Ob, wenn sie nicht in Zauberbanden liegt,
Ein Mädchen je, — so zart, so schön und glücklich,
So gegen jede Heirat, daß sie selbst
Die reichen schönen Herrn des Landes mied, —
Dem allgemeinen Spott sich auszusetzen,
Der Gut entlaufen wär' . . .

Eigentlich steht dort: „Unseres Volks reiche, lockige Jünglinge“ (darlings, Lieblinge) — Shakespeare, der über Italien alles weiß, mußte auch, daß die venetianische Jugend damals das Haar kräuseln ließ und eine Locke über der Stirne trug.

Othello seinerseits hat sich sogleich mächtig zu Desdemona hingezogen gefühlt. Und es ist bei ihr nicht das weiße, feine

Mädchen, das ihn lockt. Hätte er sie, die einzige, nicht mit flammender Leidenschaft geliebt, so hätte er sie nie geheiratet. Denn er empfindet das Entsetzen der wilden, unabhängigen Natur vor der Ehe, und er fühlt sich durch die Heirat mit einem Patrizierkinde keineswegs geehrt noch befördert: „Ich leite,“ sagt er, „meinen Stamm aus königlichem Blut,“ und er ist davor zurückgeschauert, sich zu binden (I, 2):

Wißt, Iago,

Liebt' ich nicht so die holde Desdemona,
Ich gäb' nicht meinen hauslos freien Stand
In Band und Fesseln hin für alle Schätze
Des reichen Ozeans.

Doch ein Zauber ist über beide gekommen, nicht jene grobe, äußere Magie, an welche die anderen glauben, deren Wirkung sie zu sehen wähnen, und worauf der Vater hindeutet, wenn er von „Zaubereien und verruchten Tränken“ spricht, sondern die süße, bestrickende Magie, die unerklärlich Mann und Weib aneinander fesselt.

Stets hat man die Verteidigungsrede Othellos im Senatszimmer bewundert, in welcher er dem Herzog auseinandersetzt, wie es zugegangen sei, daß er Desdemonas Teilnahme und Zärtlichkeit errungen habe:

Er gewann die Gunst ihres Vaters. Dieser bat ihn, seinen Lebenslauf, die Gefahren und Abenteuer, die er bestanden, zu erzählen. Und er erzählte von Not und Qualen, wie er um ein Haar dem Tode entronnen, wie er von grausamen Feinden gefangen gehalten worden, in welchen fernen, wunderlichen Ländern er umhergezogen sei (man merkt, daß diese phantastische Beschreibung den damaligen Reiseschilderungen mit ihren Erdichtungen entnommen ist). Davon wollte Desdemona gerne hören, doch wurde sie öfters durch häusliche Geschäfte abgerufen, die sie immer aufs eiligste besorgte, um dann zurückzukommen und mit begierigem Ohr seiner Erzählung zu lauschen. Da nun bestrebte er sich, sie dahin zu bringen, daß sie ihn mit Bitten anging, ihr seinen Lebenslauf nicht bruchstückweise, sondern vollständig zu erzählen. Er willfahrte ihr, und oft füllten sich ihre Augen mit Tränen, wenn sie von den Drangsalen seiner Jugend hörte. Mit unschuldigem Entgegenkommen bat sie ihn schließlich: falls er jemals einen Freund

bekäme, der sie liebe, dann möge er diesen seine Geschichte lehren, damit der Freund ihr sie erzähle; das würde ihm ihr Herz gewinnen.

Mit anderen Worten, sie wird nicht durch das Auge gewonnen, obgleich man sich Othello als eine stattliche Gestalt denken muß, sondern durch das Ohr („In seinem Geist sah ich Othellos Antlitz“); sie wird sein vermöge ihrer Teilnahme für alles, was er ausgestanden und ausgeführt hat:

Ich sprach.

Sie liebte mich um's Leid, das ich erlebt;

Ich liebte sie, weil sie mir Mitleid schenkte.

Dies einzig ist der Zauber, den ich übte.

Herzog

Traun, diese Mär' gewönn' auch meine Tochter.

Das Verhältniß ist also folgendermaßen von der Hand des Dichters zurecht gelegt: Keine Liebe zwischen Gleichalterigen aus derselben Rasse, die nur die Feindschaft der Familien trennt (wie in Romeo und Julia), noch weniger ein Herzensbündniß wie zwischen Brutus und Portia, wo die volle Harmonie durch die zärtlichste Freundschaft im Verein mit der nächsten Verwandtschaft entsteht und dadurch bewahrt wird, daß der Vater der Gattin das Vorbild des Gatten ist — nein, gerade das Entgegengesetzte, eine Verbindung, die auf der Anziehung der Gegensätze beruht und alles gegen sich hat: Stammesunterschied, Altersunterschied, das fremdartige Äußere des Mannes und das dadurch in seinem Gemüthe erzeugte Mißtrauen zu sich selbst.

Iago setzt dem Roderigo auseinander, daß diese Verbindung unmöglich dauern könne: Desdemona habe sich in den Mohren verliebt, weil er geprahlt und ihr phantastische Lügen erzählt habe. Ob er glaube, daß Liebe durch Geschwätz am Leben erhalten werden könne. Um das Blut wieder zu entflammen, müßte Übereinstimmung in Alter, Sitten und Schönheit vorhanden sein — was alles dem Mohren abgehe.

Dieser stellt selbst anfangs keineswegs derartige Betrachtungen an. Weshalb nicht? Weil Othello nicht eifersüchtig ist.

Das klingt wunderlich und ist doch die reine Wahrheit. Othello nicht eifersüchtig! Das ist, als sagte man, Wasser sei nicht

naß und Feuer brenne nicht. Aber Othello hat kein eifersüchtiges Naturell; eifersüchtige Menschen denken ganz anders als er und benehmen sich ganz anders. Er ist arglos und leichtgläubig, insofern dumm — das ist das Unglück; aber eigentlich eifersüchtig ist er nicht. Als Iago gerade im Begriffe ist, ihm seine Verleumdungen über Desdemona einzupumpfen, beginnt er mit den heuchlerischen Worten (III, 3):

. . . O, bewahrt Euch, Herr, vor Eifersucht,
Dem grünäugigen Scheusal, das sein Opfer
Erst quält und dann verschlingt.

Othello antwortet:

es macht mich nicht eifersüchtig,
Sagt man, mein Weib sei schön, wohlauf, gern in Gesellschaft,
Gesprächig, singe, spiel' und tanze gut;
Wo Tugend ist, mehrt das die Tugenden:
Auch schöpf' ich nicht, weil mein Verdienst gering,
Die kleinste Furcht, sie könnte treulos sein.
Sie hatte Augen ja und wählte mich . . .

Also nicht einmal aus seinem Ausnahmezustand saugt er anfangs, unter natürlichen Verhältnissen, irgend welche Unruhe. Doch alles dies nützt nichts gegenüber der Verfolgung, deren Opfer er, der nichts Ahnende, ist. So arglos, wie er Iago gegenüber ist — „Lieber Iago!“, „Wackerer Iago!“ — so mißtrauisch wird er gegen Desdemona. Nun kehrt der Fluch Brabantios in seine Seele zurück: Den Vater täuschte sie, sie täuscht auch dich. Und mit diesem Fluche kommen alle die von Iago angeführten Gründe wieder!

Vermutlich, weil ich schwarz bin
Und nicht der Rede sanfte Gaben habe,
Wie seine Herren; oder weil ich schon
In Jahren vorgerückt; — doch das ist wenig.

Und die Qual findet sich ein über die Verschllossenheit des einen Menschen gegenüber dem anderen, über die Unmöglichkeit, Leidenschaft und Begierde bei einem Weibe zu beherrschen, selbst wenn sie einem durch das Gesetz übergeben worden ist — bis er sich wie auf die Folter gespannt fühlt, und Iago triumphierend ausrufen kann, kein Schlaftrunk in der Welt könne ihn wieder zu

einem ruhigen Schlafe verhelfen. Dann folgt das wehmütige Lebewohl an sein früheres Leben und der Wehmut folgt wieder der Zweifel und die Verzweiflung über den Zweifel:

Ich denke treu mein Weib und denk sie 's nicht;
Ich denke ehrlich dich und denk dich's nicht

bis alles in den Gedanken an Rache und Blut aufgeht.

Ohne an und für sich eifersüchtig zu sein, ist er es geworden durch die niedrige, aber mit teuflischer Klugheit berechnete Ohrenbläse, die zu unterbrechen und abzuweisen er zu naiv ist.

Es finden sich in diesen meisterlichen Szenen (III, 3 und 4) mehr Reminiszenzen aus anderen Dichtern, als das sonst auf einem so engen Raum bei Shakespeare der Fall zu sein pflegt, und sie haben ihr Interesse, weil sie uns verraten, was er gekannt hat, und wovon er in jenen Tagen erfüllt gewesen ist.

In Bernis Orlando innamorato (51. Gesang, 1. Strophe) findet sich Jago's Auseinandersehung:

Wer mir den Beutel stiehlt, stiehlt Land, es ist ein nichts;
's war mein, ist sein und diene Tausenden;
Doch wer mir meinen guten Namen raubt,
Beraubt mich des, was ihn nicht reicher macht,
Mich aber bettelarm.

Es heißt bei Berni:

Chi ruba un corno, un cavallo, un anello
E simil cose, ha qualche discrezione
E potrebbe chiamarsi ladroncello;
Ma quel che ruba la riputazione
E de l' altrui fatiche si fa bello
Si puo chiamare assassino e ladrone.

Auch in Othellos schönem Lebewohl an das Kriegerleben verbirgt sich eine Erinnerung:

Fahr wohl, mein Glück! Fahr wohl, Zufriedenheit!
Fahr wohl, du glänzend Heer, du stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O, fahrt wohl,
Fahr wohl, du schnaubend Roß, du schmetternde Trompete,
Du mutentflammende Trommel, ihr schrillen Pfeifen,
Du königliches Banner, aller Glanz
Stolz, Pomp und Schimmer des glorreichen Kriegs!

In Shakespeares Gedächtnis ist augenscheinlich ein Ausruf haften geblieben, der sich in dem alten Schauspiel *A Pleasant Comedie called Common Conditions* findet, das er sicherlich als halberwachsener Knabe in Stratford gesehen hat. Dort sagt der Held:

But farewell now, my coursers brave, attrapped to the ground.
Farewell, adieu, all pleasures eke, with comely hawk and hound!
Farewell, ye nobles all! Farewell each martial knight,
Farewell, ye famous ladies all, in whom I did delight!

Noch merkwürdiger ist es, daß hier auch das Studium des italienischen Ariosto Spuren hinterlassen hat, und zwar an der Stelle, wo Othello von dem Taschentuche spricht und erzählt, es sei in prophetischer Wut von einer zweihundertjährigen Sibylle mit Fäden von geweihten Seidenwürmern genäht worden. Die Stelle lautet auf englisch:

A sibyl, that had number'd in the world
The sun to course two hundred compasses,
In her prophetic fury sew'd the work.

In *Orlando furioso* (46. Gesang, 80. Strophe) stehen folgende Worte:

Una donzella della terra d' Ilia,
Ch' avea il furor profetico congiunto
Con studio di gran tempo e con vigilia
Lo fece di sua man di tutto punto.

Hier ist die Übereinstimmung unmöglich zufällig, und es ist um so gewisser, daß Shakespeare den italienischen Text vor sich gehabt hat, als die Worte prophetische Wut, die dort und bei ihm gleichlautend vorkommen, sich in der einzigen damals vorhandenen englischen Übersetzung von Harrington nicht finden. — Er muß sich, während er Othello schrieb, mit Orlando beschäftigt und die Dichtungen von Berni und Ariosto über diesen Helden auf seinem Tische liegen gehabt haben.

Erweist sich Othello nun in diesen Szenen naiv, mit einer großartigen und förmlich tragischen Naivetät ausgestattet, so ist Desdemona in ihrer Unschuld in ebenso hohem Grade arglos. Vor allen Dingen ist sie davon überzeugt, daß der Mochr, den sie

bis zur Unzurechnungsfähigkeit erregt sieht, durchaus keinen Verdacht auf sie werfen und nie von Eifersucht ergriffen werden könne.

Emilia

Ist er nicht eifersüchtig?

Desdemona

Wer, er? Ich glaub', die Sonne seiner Heimat
Sog alle solche Grillen in ihm weg.

Deshalb handelt sie nun mit übel angebrachter Unvorsichtigkeit und plagt Othello fortwährend, er möge Cassio wieder in sein Amt einsetzen, obgleich sie fühlen mußte, daß gerade diese ihre Fürsprache ihn wild macht.

Dann tiuscht Jago seine noch fürchterlicheren Lügen auf: das Bekenntnis, das Cassio, wie er vorgibt, im Schlafe abgelegt habe; die Erfindung von der Schenkung des gestohlenen Taschentuches an Cassio; endlich der Betrug, daß die Worte, die Othello in seinem Versteck den Cassio über sein Verhältnis zu der Courtisane Bianca sagen hört auf Desdemona gemünzt seien — und rasende Wut ergreift ihn, da er seine Gattin, seine Geliebte so verhöhnern hört.

Hier liegt ein so durchgeführter Betrug vor, daß die Geschichte wohl nur einen einzigen, entsprechenden Fall aufzuweisen hat und zwar die Halsbandgeschichte, in welcher der Cardinal von Rohan so vollständig hinter's Licht geführt und ins Unglück getrieben wurde wie Othello hier.

Und so ist denn Othello auf dem Punkte angelangt, wo er nur noch in Ausrufen denken und stoßweiße reden kann (IV, 1):

Liegen bei ihr! Gott's Wunden, das ist greulich! Taschentuch — Geständnisse — Taschentuch! Gestehen, und gehenkt für seine Mühe. Erst gehenkt und dann gestehen. . . . Es sind nicht Worte, die mich so erschüttern: Pui! Nasen, Ohren, Lippen: — Ist's möglich! — Gestanden! — Taschentuch! — O Teufel!

Die Ausdrücke sind englisch etwas stärker. Vor seinem inneren Auge sieht er die beiden in Liebesumarmung.*) Dann bekommt er einen epileptischen Anfall und stürzt zu Boden.

*) Jago. Lie.

Othello. With her?

Jago. With her, on her, what you will.

Das ist also eine Schilderung nicht der spontanen, sondern der künstlich erzeugten Eifersucht, mit anderen Worten: das ist eine Schilderung der durch Bosheit vergifteten Arglosigkeit. Daher die Moral, die Shakespeare durch Iago den Zuschauern mit auf den Weg geben läßt:

So fängt man gläub'ge Toren;
Und manches treue, keusche Weib trifft so
Ganz unverdiente Schmach. —

Nicht die Eifersucht Othellos ist also die erste Ursache des Unglücks, sondern seine Arglosigkeit, wie denn auch die edle Einfalt der Desdemona ihren Teil an der Schuld hat, daß es geht, wie es geht, das heißt, daß einem Menschen wie Iago alles gelingt.

Als Othello vor Desdemonas Augen in Tränen ausbricht, und sie die Ursache nicht zu fassen vermag (IV, 2), hat er die ergreifenden Worte: Qual und Schmach, Armut und getäuschte Hoffnungen hätte er ertragen können, ja sogar dem Hohn und Spott als Zielscheibe zu dienen — doch den Gegenstand seiner Anbetung verachten zu müssen, das übersteige seine Kräfte. Er leidet nicht so sehr, weil er eifersüchtig ist, als weil er „den Born, aus dem sein Lebensstrom fließt“ in einen „Sumpf für garst'ge Kröten zum Heß- und Tummelplatz“ verwandelt sieht. Das ist die

Othello. Lie with her! lie on her! — We say lie on her, when they belie her. — Lie with her! that's fulsome. — Handkerchief — confessions — handkerchief! osv.

Die Ausführung dieser Stelle entspricht genau der siebenzig Jahre später von Spinoza gegebenen klassischen Definition der Eifersucht. Es heißt bei ihm: (Ethics Pars III, Propositio XXXV, Scholium), Præterea hoc odium erga rem amatam majus erit pro ratione Lætitia, qua Zelotypus ex reciproco rei amatæ Amore solebat affici, et etiam pro ratione affectus, quo erga illum, quem sibi rem amatam jungere imaginatur, affectus erat. Nam si eum oderat, eo ipso rem amatam odio habebit, quia ipsam id, quod ipse odio habet Lætitia afficere imaginatur; et etiam ex eo, quod rei amatæ imaginem imagini ejus, quem odit jungere cogitur, quæ ratio plerumque locum habet in Amore erga foeminam: qui enim imaginatur mulierem, quam amat, alteri sese prostituere, non solum ex eo, quod ipsius appetitus coercetur, contristabitur, sed etiam quia rei amatæ imaginem pudendis et excrementis alterius jungere cogitur, eandem aversatur.

reine, tiefe Trauer, seinen Abgott besudelt zu sehen, nicht die niedrige Wut, daß die abgöttisch Geliebte einen anderen Anbeter vorzieht.

Und mit der Anmut, die der vollendeten Kraft eigen ist, hat Shakespeare als Kontrast — unmittelbar vor der entsetzlichen Katastrophe — Desdemonas kleines, liebliches Volkslied angebracht von dem Weidenbaum, von der Jungfrau, die darüber trauert, daß ihr Geliebter eine andere umarmt, die ihn aber dennoch gleich sehr liebt. Rührend ist Desdemona, wo sie ihren barschen Herrn anfleht, ihr Leben nur um einige Augenblicke zu verlängern, aber groß ist sie im Augenblicke des Todes, da sie mit der erhabenen Lüge, der einzigen ihres Lebens, auf den Lippen verscheidet, jener Lüge, deren Absicht ist, den Mörder vor der Strafe für ihre Ermordung zu beschützen.

Ophelia, Desdemona, Cordelia — welch ein Aleeblatt! Jede hat ihre Physiognomie, aber sie gleichen einander wie Schwestern, tragen alle den Typus zur Schau, den Shakespeare jetzt liebt und anbetet. Haben sie ein Modell gehabt? haben sie vielleicht ein und dasselbe Modell gehabt? Ist er zu diesem Zeitpunkte einem anmutigen jungen Weibe begegnet, das gleichsam in einer Wolke von Trauer, Unrecht und Verkennung lebte, und das lauter Herz und Zärtlichkeit war ohne einen Funken von Geist oder Wiß zu besitzen? Wir können es ahnen, wissen aber nichts darüber.

Desdemona ist eine der anmutigsten Gestalten, die Shakespeare gezeichnet hat. Sie ist mehr Weib als andere Weiber, wie der edle Othello mehr Mann ist als andere Männer. Es liegt also doch ein sehr guter Sinn in ihrer gegenseitigen Anziehung; das weiblichste Weib fühlt sich zu dem männlichsten Manne hingezogen.

Die Nebenfiguren sind kaum mit geringerer Kunst ausgeführt als die Hauptpersonen der Tragödie. Besonders Emilia ist unvergleichlich gezeichnet: gut und brav und nicht gerade leichtfertig, aber doch Ewatochter genug, um dem naiven und unschuldigen Rigorismus Desdemonas ganz fremd gegenüber zu stehen.

Desdemona fragt am Schlusse des vierten Aufzuges (in der Entkleidungsszene) Emilia, ob sie glaube, daß es wirklich Frauen gäbe, die das täten, dessen Othello sie beschuldige. Emilia bejaht es.

Dann fragt Desdemona wieder: „Tätst für die ganze Welt du solch 'ne Tat?“ und erhält die drollige Antwort, daß die Welt ja groß sei und also für eine so geringe Sünde ein sehr hoher Preis sein würde:

Freilich, ich tät' so was nicht für einen Fingerring, noch für einige Ellen Linnen, noch für Kleider, Röcke, Hauben oder sonst Kleinigkeiten, aber für die ganze Welt Ei, das Unrecht ist ja nur Unrecht in der Welt; und hättet Ihr die Welt für Eure Müh, so wär's ein Unrecht in Eurer Welt, und Ihr könntet's gleich zum Recht machen.

An dieser und an ähnlichen Stellen erklingt mitten unter den Schrecken ein schwach scherzhafter Ton. Shakespeare hat außerdem seiner Gewohnheit gemäß und in Übereinstimmung mit Sitte und Gebrauch in die Rolle des Narren einige leicht komische Partien eingeflochten; aber die Lustigkeit des Narren ist abgedämpft, wie es die Lustigkeit bei Shakespeare in diesem Zeitraume stets ist.

Die Komposition von Othello ist nahe verwandt mit der von Macbeth. Nur in diesen beiden Tragödien kommen keine Episoden vor; die Handlung schreitet unaufhaltsam und einheitlich vorwärts. Aber Othello hat das schöne Verhältnis zwischen allen Gliedern und Teilen des Dramas vor dem uns überkommenen, verstümmelten Macbeth voraus. Hier ist das Crescendo der Tragödie mit der höchsten Meisterschaft ausgeführt, die Leidenschaft steigt förmlich musikalisch, der teuflische Plan Iagos wird Schritt für Schritt mit vollendeter Sicherheit verwirklicht, alle Einzelheiten sind in einen einzigen, festen, beinahe unauflösliehen Knoten zusammengeschürzt, und die Gleichgültigkeit, womit Shakespeare die notwendigen Zeitabstände zwischen den Partien der Handlung vernachlässigt, indem er die Begebenheiten von Monaten und Jahren auf einige Tage zusammendrängt, vermehrt den Eindruck von dem strengen und festen Zusammenhange des Werkes.

Am Schlusse des Stückes scheint eine Partie eingeschoben zu sein, die vermutlich einem für eine bestimmte Aufführung veränderten Texte ihren Ursprung verdankt. Als die Katastrophe auf ihrem Höhepunkte angelangt ist und nur Othellos letzte Reden noch fehlen, gibt Ludovico einige für die Zuschauer vollständig überflüssige Aufschlüsse, die ganz aus dem Ton und Stil des Stückes fallen:

Herr, Ihr sollt hören, was geschehen ist,
Was, dent' ich, Ihr nicht wißt. Hier ist ein Brief,
Gefunden beim erschlagenen Roderigo,
Und hier ein anderer. Der eine zeigt,
Daß Roderigo die Ermordung Cassios
Vollziehen sollte.

Othello

O Schurke!

Cassio

O höchst heidnisch und abscheulich!

Ludovico

Hier ist ein andrer unzufriedner Brief, den gleichfalls man dort
fand usw. usw.

Und noch eine dritte Erklärung — alles nur, damit Othello
erfahre, wie schändlich er betrogen wurde; aber alles matt und
schlaff und die Wirkung des Stückes verscherzend. Diese Stellen
sollten daher gestrichen werden; sie sind nicht von Shakespeare
und hängen seinem sonst makellosen Kunstwerke einen kleinen
Flecken an.

Denn makellos ist es. Ich finde nicht nur einige von Shake-
speares größten Vorzügen in diesem Werke vereinigt, sondern ich
sehe kaum irgend welche Fehler darin.

Othello ist das einzige Trauerspiel Shakespeares, das nicht
von Staatsangelegenheiten handelt, sondern eine Familientragödie
ist, d. h. was man später bürgerliches Trauerspiel nannte; doch ist
der Stoff ganz unbürgerlich, im allergrößten Stil behandelt. Den
Abstand zwischen Othello und den bürgerlichen Trauerspielen
späterer Zeiten fühlt man am besten, wenn man es mit Schillers
Kabale und Liebe vergleicht, das in vieler Beziehung eine Nach-
ahmung von Othello ist.

Wir sehen hier einen großen Mann, der zugleich ein großes
Kind ist, einen edlen Menschen, der ungestümen Temperaments
und so treuherzig wie unweltlich ist; wir sehen ein junges Weib,
das lauter Herzensadel und Sanftmut ist, das nur für den Aus-
erwählten lebt, und das mit der Sorge für ihren Mörder im
Herzen stirbt — wir sehen diese beiden auserfahrenen Wesen durch
die Einfalt zugrunde gehen, die sie zur Beute der Bosheit
macht.

Jürwahr Othello ist ein großes Werk; aber es ist eine Monographie. — Es ist ein Werk ohne die Breite, die Shakespeares Schauspiele in der Regel haben, eine scharf begrenzte Studie über eine einzelne, höchst eigenthümliche Leidenschaft, über das Wachstum des Mißtrauens bei einem Liebhaber mit afrikanischem Blute und afrikanischer Sinnesart, und als solche ein großes Beispiel von der Macht der Bosheit über den ahnungslosen Seelenadel — alles in allem ein enger Stoff, der erst durch die Größe der Behandlung monumental wird.

Kein anderes Drama von Shakespeare war monographisch gewesen wie dieses. Das hat er sicherlich empfunden, und mit dem Drange des großen Künstlers das eben vollendete Werk durch das folgende zu ergänzen und das neue einen scharfen Kontrast gegen das unmittelbar vorhergehende bilden zu lassen, suchte und fand Shakespeare nun den Stoff zu dem Trauerspiele, das am wenigsten von allen seinen Werken einen einzelnen Gegenstand darstellt, und das nichts Geringeres geworden ist als die universelle Tragödie, aller Sammer des Menschenlebens in einem einzigen mächtigen Sinnbild gesammelt.

Von Othello wandte er sich zu Lear.

XXV.

In Lear hat das Auge Shakespeares die Untiefen der Schrecken ausgelotet, und sein Gemüt hat bei dem Anblick weder Furcht noch Schwindel noch Schwäche empfunden.

Eine Art von Andacht ergreift einen, wenn man auf der Schwelle zu diesem Werke steht, ein ähnliches Gefühl, wie wenn man die Schwelle der sixtinischen Kapelle mit den Deckengemälden Michelangelos betritt. Nur sind die Gefühle hier weit schneidender, der Wehruf wilder, die Harmonien der Schönheit ganz anders von den Mißtönen der Verzweiflung durchbrochen.

Othello war noch gleichsam ein nobles Kammermusikstück, einfach, leicht zu überschauen, so herzergreifend es auch ist. Lear dagegen ist die Symphonie eines ungeheuren Orchesters; alle Instrumente des Erdenlebens klingen mit, und zwar jedes Instrument in verschiedenen Stimmen.

Dear ist die größte Aufgabe, sowohl die umfangreichste wie die großartigste, die Shakespeare sich bisher gestellt hat: alle die Qualen und Schrecken, die das Verhältnis zwischen einem Vater und seinen Kindern in sich begreift, in fünf nicht lange Aufzüge geformt.

Kein moderner Geist hat den Mut gehabt, einem Gegenstand wie diesem in die Augen zu schauen; auch hätte ihn keiner beherrschen können. Shakespeare hat es getan, ohne daß irgend welche Anstrengung bei ihm zu verspüren wäre, kraft der überwältigenden Herrschaft, die er auf dem Gipfel seiner Genialität über das Menschenleben in dessen Ganzheit erreicht hat. Er behandelt seinen Stoff mit der Überlegenheit geistiger Gesundheit, und doch wirkt er in einer Szene nach der anderen so ergreifend, daß es ist, als hörte man das Schluchzen der unglücklichen Menschheit das Drama begleiten, ungefähr wie man am Strande stets das Plätschern und Seufzen des Meeres vernimmt.

Unter welchen Voraussetzungen nahm Shakespeare diesen Stoff auf? Das Drama spricht laut genug davon. Er stand auf dem Höhenzuge des menschlichen Lebens; er hatte ungefähr zweiundvierzig Jahre gelebt, er hatte noch zehn Jahre zu leben, aber sicherlich nicht mehr als sieben geistig fruchtbare Jahre. In seiner Hand wog und maß er nun sowohl was das Leben schlimmer macht als den Tod, wie auch was das Leben lebenswert macht, was die Lebenslust für unsere Lungen und der herzkärkende, Cordelia-artige Trost in unserer Qual ist — und führte alles dies einem Untergange entgegen, der großartig wirkt wie ein Weltuntergang.

In welcher Stimmung ging Shakespeare an dieses Werk? Was kochte und siedete in seinem Gemüt, was tönte und klagte in seinem Inneren, als er auf diesen Gegenstand stieß? Das Drama spricht deutlich genug davon. Von allem, was er an Qualen, Noheiten und Gemeinheiten bis jetzt erlebt hatte, von allen Lasten und Schlechtigkeiten, die das Leben der besseren Menschen verbittern, ist ihm nur ein Laster als das schlimmste, als das abscheulichste und empörendste von allen erschienen, eines, dem er selbst ohne Zweifel immer wieder zum Opfer gefallen war: die Undankbarkeit. Er fand keine Gemeinheit mehr entschuldigt und verziehen und verbreitet.

Wer kann daran zweifeln, daß er mit seiner überreichen Natur, deren Wesen wie das der Wolke bei Shelley ein ewiges Geben, eine ewige Wohltätigkeit, ein unendliches Bringen von erquickenden Regenschauern für die durstigen Pflanzen war — wer kann daran zweifeln, daß ein solcher Geber im allergrößten Stil immer wieder mit dem schwärzesten Undank belohnt worden ist. Wir sehen z. B., wie Hamlet, sein bisher größtes Werk, mit augenblicklichen Angriffen oder, wie Swinburne es treffend nennt, mit „Spöttereien, Geschrei, Auspfeifen und Auszischen, mit furchtsamem und verstohlenem Klaffen“ seitens der kleinen Poeten empfangen wurde. *)

Er verbrachte sein Leben an einem Theater. Wir können es erraten, wo wir es nicht wissen, daß die Kollegen, denen er half, die Theaterdichter, die ihn bewunderten und von Neid gegen ihn überströmten, die Schauspieler, die er erzog und deren geistiger Vater er war, die Älteren, denen er eine hilfreiche Hand reichte, die Jungen, deren er sich annahm, ihm bald abtrünnig wurden, bald in den Rücken fielen. Und bei jeder neuen Undankbarkeit ist ein Ruck durch sein Seelenleben gefahren. Jahrelang hat er seine Entrüstung verschwiegen, zurückgedrängt, in sein Gemüt verschlossen. Aber er hat die Undankbarkeit von allen Lastern am meisten gehaßt und verachtet, weil sie ihn geistig ärmer und geringer machte.

Er hat sicherlich nicht zu den Künstlernaturen gehört, die, sobald sie etwas haben, mit dem Gelde freigebig sind und in harmlosem Leichtsinn wohl tun. Als tüchtiger und energischer Geschäftsmann hat er gespart und gesammelt, indem er unablässig sein Ziel im Auge behielt, sich Unabhängigkeit zu erringen und das tiefgesunkene Ansehen seiner Familie wieder zu heben. Nichtsdestoweniger ist er augenscheinlich im praktischen Leben ein ausgezeichnete Kamerad wie im geistigen Verkehr ein Wohltäter gewesen. Und er hatte die Empfindung, daß die Undankbarkeit ihn verarme und verringere; denn es fiel ihm ja schwer, aufs neue hilfreich zu sein und aus dem königlichen Reichtum seines Wesens mit beiden Händen zu geben — weil er von denen, für die er am meisten getan hatte und auf die er das größte Vertrauen setzte, allzu oft getäuscht und verraten worden war. Wenn es eine Gemeinheit gab,

*) Swinburne: A study of Shakespeare. Seite 164.

die den dadurch Betroffenen zur Verzweiflung, ja zum Wahnsinn bringen konnte, so war es, das fühlte er, die schwarze Undankbarkeit.

In einer solchen Stimmung findet er, während er eines Tages wie so oft in seinem Holinshed blättert, die Geschichte von König Lear, dem großen Geber. In derselben Stimmung liest er das alte Schauspiel über König Lear, das 1593—94 geschrieben worden war und den Titel *Chronicle History of King Leir* führte. Hier fand Shakespeare, was er bedurfte, den halbwegs geformten Ton, aus dem er Statuen und Gruppen schaffen konnte. Hier in dieser oberflächlich dramatisierten Chronik über entsetzliche Undankbarkeit war das Thema enthalten, das er gerade jetzt ausführen konnte. Und so legte er denn diesen Stoff an sein Herz und brütete darüber, bis der Gegenstand in seinem Gemüte neues Leben erhielt.

Wir können recht gut den Zeitpunkt bestimmen, zu dem Shakespeare mit König Lear beschäftigt war. Wenn es nicht aus anderen Gründen erhellte, daß die Tragödie nicht vor 1603 geschrieben sein kann, so würde uns schon der Umstand darüber aufklären, daß in diesem Jahre *Harsnets Declaration of Popish Impostures* erschien, dem Shakespeare die Namen einiger der von Edgar (III, 4) besprochenen Teufel entnommen hat. Lear kann auch nicht später als 1606 entstanden sein, denn am 26. Dezember dieses Jahres wurde das Stück vor König James aufgeführt. Dies ersehen wir daraus, daß es am 26. November 1607 mit der Bemerkung „gespielt vor seiner königlichen Majestät in Whitehall am St. Stephens Abend letzten Weihnachten“ in das Buchhändlerregister eingeführt worden ist. Wir können indessen der Entstehungszeit noch näher kommen. Wenn Glover (I, 2) von „diesen neulichen Verfinsterungen“ spricht, so zielt das ohne Zweifel auf die im Oktober 1605 stattgehabte Sonnenfinsternis ab, und seine späteren Worte über „Ränke, Falschheit, Verräterei und alle verderblichen Unordnungen“ sind aller Wahrscheinlichkeit nach eine Anspielung auf die große Pulververschwörung, die im November des Jahres 1605 entdeckt wurde.

Ende 1605 hat Shakespeare also an König Lear zu arbeiten begonnen.

Die Fabel selbst war alt und wohlbekannt. Zum erstenmal erzählt Geoffroy von Monmouth sie auf lateinisch in seiner

Historia Britonum, zum ersten mal in englischer Sprache Layamon um das Jahr 1205 in seinem Brut; sie stammte ursprünglich aus Wales und trägt ein ausgemacht keltisches Gepräge, das Shafespeare mit seinem feinen Sinne für nationale Eigentümlichkeiten zu bewahren und zu vertiefen verstanden hat.

Bei Holinshed fand Shafespeare alle Hauptzüge der Erzählung. Leir, der Sohn von Baldud, regiert hier über Britannien zu der Zeit, als Joas in Juda herrschte. Seine drei Töchter heißen Honorilla, Regan und Cordeilla. Er fragt sie, welche von ihnen ihn am meisten liebe, und sie antworten wie in der Tragödie. Cordeilla wird verstoßen und heiratet einen gallischen Fürsten. Als die beiden älteren Schwestern Leir so schlecht behandelt haben, nimmt er seine Zuflucht zu ihr. Sie und ihr Gatte rüsten ein Heer aus, segeln nach England, schlagen die Heere der beiden Schwestern und setzen Leir wieder auf seinen Thron. Er regiert noch zwei Jahre; dann erbt Cordeilla die Krone und zwar „im Jahre 54 vor der Gründung Roms als Uzia in Juda und Seroboam über Israel herrschte“. Fünf Jahre verwaltet sie das Reich; als jedoch ihr Gatte dann stirbt, empören ihre Neffen sich gegen sie, zerstören einen großen Teil des Landes, nehmen sie gefangen und halten sie unter strenger Bewachung; sie, die eine männliche Seele besitzt, grämt sich so sehr darüber, daß sie sich selbst das Leben nimmt.

Shafespeare begnügte sich nicht mit den Grundlinien, wie er sie in dieser Sage fand. Die Vorstellungen und Gedanken, welche die Fabel bei ihm hervorrief, brachten ihn dahin, ein die Handlung ergänzendes Element zu suchen, und er fand dies in der Geschichte von Gloster und seinen Söhnen, die er dem damals erst zwanzig Jahre alten Schäferromane Arcadia von Philipp Sidney entnahm. In die Geschichte von dem großen Geber, dem seine schlechten Töchter mit Undank lohnen, nachdem er seine gute Tochter verbannt hat, flocht er die Geschichte von dem rechtschaffenen Herzog, der durch Verleumdungen betrogen, seinen guten Sohn verbannt, und den der schlechte in jene Bedrängnis bringt, in der ihm die Augen ausgerissen werden.

Bei Sidney überfällt ein plötzlicher Sturm im Königreiche Galacia einige Fürsten, die in einer Höhle ihre Zuflucht suchen, wo sie einen alten blinden Mann antreffen, der einen Jüngling vergebens bittet, ihn auf die Spitze eines Berges zu führen, von

dem er sich herabstürzen und so seinem Leben ein Ende machen könne. Der alte Mann war früher Fürst von Baphlagonien, wurde aber durch die „hartherzige Undankbarkeit“ seines unehelichen Sohnes nicht nur seines Reiches, sondern auch seines Gesichtes beraubt. Dieser Bastard hat früher eine traurige Macht über ihn gehabt. Auf seine Veranlassung hat der Vater an seine Diener den Befehl erlassen, seinen ehelichen Sohn in einen Wald zu führen und dort zu töten. Er entkam jedoch, nahm fremden Kriegsdienst und zeichnete sich aus; als er aber hörte, wie übel es seinem Vater ergangen war, eilte er zurück, um dem Unglücklichen als Stütze zu dienen und sammelt nun gegen seinen Willen glühende Kohlen auf dessen Haupt. Der Alte bittet die fremden Fürsten, sein Geschick bekannt zu machen, damit seine Erlebnisse dem pietätvollen Sohne zur Ehre gereichen möchten, da dies der einzige Lohn sei, den der Sohn zu erwarten habe.

Das alte Drama über Leir, das Shakespear nun durchzulesen begann, hielt sich ausschließlich an Holinsheds Chronik. Es ist lehrreich für den, der den Umfang von Shakespeares Genie zu ermessen versucht. Es ist ein kindliches Werk, in welchem die groben Außenlinien der Haupthandlung, wie wir sie aus Shakespeares Drama kennen, zu einem Schauspiel ohne Tiefe ausgespannt sind. Das Stück verhält sich zu Shakespeares Trauerspiel wie die mit einem Finger gespielte Melodie zu Schillers Gedicht „An die Freude“ sich zur neunten Symphonie Beethovens verhält. Ja, dieser Vergleich tut dem alten Drama sogar zu viel Ehre an. Denn von der Melodie findet sich hier nur eine Andeutung.

XXVI.

Wahrscheinlich hat Shakespear in der Regel früh morgens gearbeitet. Die zu jener Zeit übliche Einteilung des Tages mußte das mit sich bringen. Doch schwerlich in lichten Morgenstunden, schwerlich bei Tage hat Shakespear den König Lear erzeugt. Nein, deutlich genug in einer Nacht bei Sturm und fürchterlichem Gewitter, in einer der Nächte, wo man in seinem Zimmer an seinem Schreibtische an alle die Unglücklichen denkt, die in obdachloser Armut in dieser Finsternis, diesem fürchterlichen Sturme, diesem durchnässenden Regen umherirren, und wo man in dem Sausen

des Windes über die Dächer, in dessen Heulen durch den Schornstein wilde Klagen, das Unglücksgeschrei alles irdischen Elends hört.

Denn in Lear und in Lear allein fühlt man, daß Shakespeare schon mit dem, was wir heutzutage mit einem langweiligen Ausdruck die soziale Frage nennen, d. h., mit dem Elende der am traurigsten Gestellten als Problem beschäftigt war. In einer solchen Nacht hat er mit seinem Lear (III, 4) gesagt:

Ihr armen nackten Elenden, wo ihr seid,
Die ihr dies mitleidlose Wetter duldet,
Wie soll eu'r bloßes Haupt, eu'r magrer Leib
Durchlocherte Zerlumptheit euch beschützen
Vor solchem Sturm, wie der?

Und der Dichter läßt seinen König hinzufügen:

O, nicht genug
Bedacht' ich das! — Nimm dir's zur Lehr', Verschwender!
Nur einmal fühle, was der Arme fühlt!

In einer solchen Nacht ist Lear erfonnen worden. Shakespeare hat an seinem Schreibtische die Stimmen des Königs, des Narren, Edgars und Kents, kontrapunktartig ineinandergreifend gleich einer Fuge, auf der Heide zusammen tönen hören. Und nur der großartigen Gesamtwirkung wegen hat er umfangreiche Partien des Stückes geschrieben, die auszuführen ihm an und für sich keine Freude bereiten konnte, so die ganze Einleitung, die einer vernünftigen Begründung für die Handlungsweise des Königs entbehrt — welche er mit seiner gewöhnlichen, souveränen Gleichgültigkeit und Rücksichtslosigkeit dem Unwesentlichen gegenüber aus dem alten Stücke übernahm.

Bei Shakespeare hängt das nachfolgende Werk stets mit dem vorhergehenden zusammen, wie sich in einer Kette Ring an Ring fügt. In Glosters Geschichte ist das Thema aus Othello wiederholt und variiert. Gloster wird, arglos wie er ist, von Edmund geistig vergiftet, gerade wie Othellos Gemüt durch die Lügen Iagos vergiftet wurde. Edmund verleumdet seinen Bruder Edgar, zeigt falsche Briefe von ihm vor, verwundet sich selbst, um dem Vater einzubilden, daß Edgar ihm nach dem Leben trachte, kurz er handelt mit Gloster, wie Iago mit Othello umspringt, und er wendet genau

dieselben Mittel an, die ein paar Jahrhunderte später in Schillers Räubern der böse Bruder Franz Moor benutzt, um seinen Bruder Karl beim Vater anzuschwärzen. Die Räuber bilden eine Art von Nachbildung dieser Partie aus König Lear; sogar die Blindheit des Vaters ist schließlich kopiert.

Shakespeare verlegt dies alles in die Urzeit, in die eisengraue Zeit des Heidentumes; mit einer künstlerischen Geschicklichkeit ohne gleichen verknüpft er die beiden ursprünglich voneinander unabhängigen Fabeln, so daß sie der Grundstimmung und dem Grundgedanken des Stückes vermehrte Kraft verleihen. Sinnreich läßt er aus dem Mitleid, das Gloster für Lear fühlt, dem Edmund die Mittel zur völligen Vernichtung des Vaters erwachsen, und sinnreich dichtet er die doppelte Leidenschaft Regans und Gonerils für Edmund hinzu, die zu ihrem gegenseitigen Verderben ausschlägt. Er füllt das kleine zahme ältere Schauspiel mit solchen Schrecknissen an, wie er sie seit den Tagen seiner ersten Jugend (in Titus Andronicus) nicht geschildert hatte, und scheut nicht einmal das Ausreißen der Augen auf der Bühne. Ohne Gnade will er zeigen, wie das Leben ist. „So ist der Lauf der Welt“, heißt es im Stücke.

Nirgends hat Shakespeare Gut und Böse, die guten und die bösen Menschen so einander gegenübergestellt und so im Kampf miteinander geschildert wie hier, und nirgends hat er vor dem in aller Theaterkunst üblichen und herkömmlichen Ausgang: dem Siege des Guten, eine solche Scheu gezeigt wie hier. Das blinde und harte Schicksal vertilgt schließlich die Guten wie die Bösen.

Alles vereinigt er um die Hauptgestalt, um den armen alten, dummen, großen Lear, an dem jeder Zoll ein König und jeder Zoll ein Mensch ist. Lear ist eine leidenschaftliche Natur mit reizbaren Nerven, der allzu oft der ersten Eingebung folgt. Er ist so liebenswürdig von Gemüt, daß die Besten aus seiner Umgebung ihm mit unwandelbarer Ergebenheit zugetan sind, und er ist so zum Befehlen geschaffen und so gewohnt zu herrschen, daß er die Macht zu jeder Stunde vermißt, nachdem er ihr in einer Laune entsagt hat. Einen Augenblick steht der alte Mann zum Beginne des Stückes aufrecht da. Dann bricht er allmählich zusammen. Und je schwächer er wird, desto mehr wird ihm auferlegt. Er ist der Überbürdete, der seiner Bürde erliegt.

Er wandert dahin, indem er mit der Last seines Schicksals beschwert sich vorwärts tastet. Dann erlischt das Licht seines Geistes; Wahnsinn ergreift ihn.

Und Shakespeare nimmt den Wahnsinn auf, schreibt ihn dreistimmig aus, theilt ihn unter Edgar, der aus Vorsicht verrückt ist, aber die Sprache der wirklichen Verrücktheit spricht, dem Narren, der von Profession verrückt ist und der unter den Formen des Wahnsinns die wahrste Lebensweisheit verbirgt, und dem König, der durch die wahnsinnige Rede Edgars verwirrt und angesteckt wird, dem König, der vor Elend und Jammer verrückt ist.

Daß es Shakespeare allein um das Wesentliche, um das hohe Pathos und den tiefen Ernst der Grundstimmung zu tun gewesen ist, erhellt aus der Gleichgültigkeit, womit er den alten Stoff aufnimmt, um nur einen Anfang zu haben und das Schauspiel in Gang zu setzen. Die einleitenden Szenen in König Lear sind selbstverständlich durchaus vernunftwidrig. Nur in der Märchenwelt theilt ein König die Provinzen seines Reiches dergestalt an seine Töchter, daß die, welche ihn am meisten zu lieben versichert, das größte Stück erhält; nur auf kindliche Zuhörer wirkt es überzeugend, daß der alte Glosster augenblicklich die unwahrscheinlichsten Verleumdungen gegen einen Sohn glaubt, dessen reinen Charakter er kennt. Nicht an solchen Stellen tritt Shakespeares Persönlichkeit uns entgegen. Wohl dagegen in dem Blick auf den Lauf und die Art des Lebens, der sich Lear eröffnet, als er geisteskrank geworden ist, und der rings im Stücke zum Vorschein kommt. Und eine solche Gewalt liegt jetzt in dem Geiste Shakespeares, mit solch unanfechtbarer Stärke sind alle Leidenschaften wiedergegeben, daß die Tragödie trotz ihrer phantastischen, unwirklichen Anlage eine völlig wahre Wirkung ausübt.²⁵

Ein Mann könnte sehn, wie diese Welt geht, ohne Augen. Sieh mit den Ohren. Horch, wie der Richter dort schilt auf jenen einfältigen Dieb. Hör', dir ins Ohr: Wechsle die Plätze, und Hand um — wer ist der Richter, wer der Dieb? — Sahst du wohl eines Pächters Hund einen Bettler anbellern?

Glosster

Ja, Herr.

Lear

Und der Tropf lief vor dem Hund? Darin könntest du ein großes Bild der Behörden erblicken: einem Hund im Amt gehorcht man (IV, 6).

Und nun folgen Ausrufe, die bedeuten, daß der Strafende in der Regel schlimmer sei als der Gestrafte; der Büttel peitscht das liederliche Weib, aber der schuftige Büttel ist so lüstern wie sie. Die hier herrschende Stimmung entspricht der in Maß für Maß: der Büttel müßte sich selbst peitschen, nicht das Weib. Und andere Ausrufe folgen, die darauf abzielen, daß der Reiche stets straffrei ausgehe: Hülle Sünde in einen goldenen Harnisch; und der Speer der Gerechtigkeit prallt daran ab. Endlich vereinigt Lear all seine Wehmut in dem Ausrufe:

Sind wir geboren, schrein wir, zu betreten
Die große Narrenbühne.

Durch alles dies klingt ein Grundton aus Hamlet hindurch. Aber die Kritik Hamlets über den Lauf des Lebens ist hier auf viele Hände verteilt, sie hat eine kräftigere Stimme und ruft Echo auf Echo hervor.

Ein solches Echo ist hier der Narr, der vorzüglichste von Shakespeares Narren, beißend witzig, treffend geistreich, und zwar besonders hervorragend nach der unbedeutenden Narrenrolle in Othello. Er ist der Protest des gesunden Menschenverstandes gegen die unverständigen Anordnungen Lears, aber ein Protest, der eitel Humor ist; niemals klagt er, am wenigsten über sein eigenes Los. Doch wirken alle seine Narrenpossen tragisch. Und die Worte, die ein Ritter im Stücke ausspricht: „Seit die junge Prinzessin nach Frankreich ging, hat sich der Narr sehr abgehärmt“, lassen alle seine scharfen Bemerkungen gegen Lear in einem milderen Lichte erscheinen. Zu den Meisterstücken die Shakespeare hier ausgeführt hat, gehört auch die Erhebung der überlieferten Narrengestalt des Hanswurstes in eine viel höhere Sphäre, wodurch sie eine tragische Kraft ersten Ranges geworden ist.

In keinem von Shakespeares Stücken hat der Narr so viele sprichwörtlich gewordene Worte der Weisheit. Überhaupt wimmelt es hier von derartigen Worten: Lears „Ja und Nein, das ist keine gute Theologie“, Edgars „Reiß fein ist alles“, Kents „Anerkannt werden, ist überreich bezahlt“.

Während die älteren Töchter die schlechten Eigenschaften von Lear geerbt und überentwickelt haben, ist seine Herzensgüte

Cordelias Erbtheil geworden, eine Güte, die jedoch, wie bei Lear, mit einem gewissen Eigenwillen und Stolz gepaart ist, ohne welchen der Konflikt vermieden worden wäre. Wie seine erste Frage an sie es an Takt fehlen läßt, so auch ihre Antwort. Unter dem ferneren Verlaufe des Stückes ist ihr Eigenwille hingehehmolzen. Ihr ganzes Wesen ist Güte und Anmut.

Rührend ist die Darstellung, wie Cordelia ihren geisteskranken Vater findet und pflegt, und wie dieser durch ärztliche Kunst, durch Schlaf und Musik langsam seine Gesundheit wiedergewinnt. Alles ist hier schön vom ersten Russe bis zum letzten Worte. Lear wird schlafend auf die Bühne getragen. Der Arzt gibt den Befehl, Musik ertönen zu lassen, und Cordelia sagt (IV, 7):

O Genesung, häng'

An meine Lippen deine Heilkraft, daß mein Kuß
Den tiefen Gram verbannt, den meine Schwestern
In seine Würde gruben.

Rent

Gute, liebe Fürstin!

Cordelia

Wärst du ihr Vater nicht, dies weiße Haar
 Verlangte Mitgefühl. War dies ein Antlitz,
 Das man entgegenstellt dem grimmen Sturm . .
 Meines Feindes Hund,
 Hätt' er mich selbst gebissen, hätt' ich die Nacht
 Gewärmt an meinem Feuer!

Er erwacht und Cordelia sagt zu ihm:

Was macht mein königlicher Herr? Wie geht's Euer Gnaden?

Dear

Es ist unrecht, daß ihr aus dem Grab mich nehmt. —
Du bist ein sel'ger Geist; doch ich gebunden
Auf einem Rad von Feuer, das meine Tränen
Erhitzt, wie glühend Blei.

Und er kommt wieder zu sich und fragt: „Wo bin ich denn? — Wo bin ich“; er wundert sich, daß es heller Tag ist, und die Erinnerung an seine schweren Leiden wird in ihm wach:

Cordelia

O, seht auf mich, Herr! Hebet über mich
Zum Segen Eure Hand. Ihr dürft nicht knien.

Man beachte diese letzte Zeile. Sie hat ihre Geschichte. In dem alten Drama über König Lear hatte dieses Knien eine größere Bedeutung. Der König wandert dort, vor Hunger und Durst verschmachtet, mit seinem treuen Perillus — so heißt hier der Graf von Kent — umher; da kommen der König von Gallien und Cordeilla, die als Bauern verkleidet in England auf Kundschaft ausgehen. Die Tochter erkennt ihren Vater, reicht dem Verschmachten Speise und Trank, und als er gesättigt ist, erzählt er ihr reumütig seine Geschichte.

Lear

Ach, niemand hat Kinder so schlecht wie die meinigen.

Cordeilla

Verurteile nicht alle, weil einige böse sind. Sieh, teurer Vater, sieh mich recht an! Deine Tochter, die dich liebt, spricht zu dir. (Sie kniet.)

Lear

O, so stehe auf! Mir geziemt es zu knien und um Vergebung zu bitten für das, was ich verschuldet habe. (Er kniet.)

Die Szene ist sehr schön und kindlich empfunden, auf der Bühne aber unmöglich, da hier das Knien zweier Personen vor einander leicht einen komischen Anstrich erhält. Dieser Zug gehört denn auch zu den Lustspielmotiven bei Molière und Holberg. Shakespeare hat diesen wie alle andern wertvollen Züge des alten Stückes auf eine solche Weise zu bewahren und zu benutzen verstanden, daß nur dessen Feinheit übrig bleibt, die grobe, äußerliche Seite dagegen verschwindet. Lear sagt zu Cordelia, als sie fortgeführt werden sollen:

Wir wollen ins Gefängnis

Und wie zwei Vögel in dem Käfig singen.

Bittst du um meinen Segen, will ich knien,

Von dir Vergebung flehend. So woll'n wir leben;

Und beten, singen, alte Märchen sagen . . .

Das alte Schauspiel endet naiv und unschuldig mit dem Siege der Guten. Der König von Gallien und Cordeilla führen Lear in sein Heim zurück, jagen den bösen Töchtern bittere Wahrheiten ins Gesicht und schlagen dann deren Heere vollständig in die Flucht. Lear dankt allen Getreuen, belohnt sie und verbringt den Rest seiner Tage bei seiner Tochter und seinem Schwiegersohne in einem beschaulichen Dium.

Shakespeare sieht das Leben nicht in so rosigem Licht. Er läßt Cordelias Heer unterliegen und den alten König mit seiner Tochter ins Gefängnis führen. Aber kein überstandenes und kein gegenwärtiges Mißgeschick kann nunmehr den Lebensmut Lears brechen. Trotz allem, trotz des Verlustes der Macht, des Selbstvertrauens und zeitweilig des Verstandes, trotz des Verlustes der entscheidenden Schlacht ist er so glücklich, wie es ein alter Mann sein kann. Er hat seine verlorene Tochter wiedergefunden. Isolirt war er schon durch sein Alter. In der Ruhe, die das Gefängnis ihm sichert, wird er vereint mit dem nunmehr einzigen Gegenstande seiner Liebe nicht viel einsamer sein, als es das hohe Alter immer ist. Einen Augenblick scheint Shakespeare sagen zu wollen: Glücklich der, dem während seiner letzten Lebensjahre, selbst in der Gefangenschaft, die Herzensblume seines Lebens nahe ist.

Daher bleibt Shakespeare auch hierbei nicht stehen. Edmund erteilt den Befehl, Cordelia im Gefängnis zu erdrosseln, und der Mörder vollführt diesen Auftrag.

Dann erst erreicht die Tragödie ihren Höhepunkt, wenn Lear mit der Leiche Cordelias auf seinen Armen die Bühne betritt. Als er nach wilden Schmerzensausbrüchen einen Spiegel verlangt hat, um zu untersuchen, ob sie noch atme, folgen die Repliken:

Kent

Ist dies das verheißne Ende?

Edgar

Ist's jenes Grauens Bild?

Man gibt ihm eine Feder. Jubelnd ruft er aus: „Die Feder regt sich, sie lebt!“ — Dann sieht er seinen Irrtum ein. Verwünschungen folgen und dann diese lieblich charakterisierenden Worte:

O, ihre Stimme war immer sanft,
Gar hold und leiz, ein herrlich Ding beim Weibe.

Danach offenbart sich der verkleidete Kent dem Könige und teilt ihm mit, daß die beiden Verbrecherinnen verstorben seien. Aber seine Fähigkeit, neue Eindrücke aufzunehmen, ist beinahe erloschen. Er hat nur Empfindung für Cordelias Tod: „Mein armes Märchen tot! Nein, nein, kein Leben!“ Dann sinkt er zusammen und stirbt.

Kent

O, quält nicht seinen Geist, laßt ihn entfliehn!
Der haßt ihn, der ihn auf der Folter dieser Welt
Noch länger quälte.

Daß dieser alte Mann seine jüngste Tochter verliert, das ist es, was Shafespeare so groß hat wirken machen, daß Kent mit Recht sagt: Ist dies das verheißne Ende? (is this the promised end?). Mit dieser Tochter verliert er alles, und der Abgrund, der sich vor ihm öffnet, scheint, so breit und so tief wie er ist, eine Welt verschlingen zu können.

Der Verlust Cordelias bedeutet Untergang. Alle Menschen verlieren ihre Cordelia oder fühlen sich von ihrem Verluste bedroht. Das Teuerste und Beste, das, was uns das Leben lebenswert macht, zu verlieren, das ist die Tragödie des Lebens. Daher die Frage: Ist dies das verheißne Ende? Ja, so ist es. Jeder einzelne hat nur seine Welt und ist in Gefahr, ihren Untergang zu erleben, und Shafespeare war um das Jahr 1606 nur in der Stimmung, Weltuntergangsdramen zu schreiben.

Weltuntergang ist es, wenn die moralische Welt anscheinend zugrunde geht; wenn dem, der edelmütig und vertrauensvoll ist wie Lear, mit Undank und Haß gelohnt wird; wenn den, der brav und tapfer ist wie Kent, eine entehrende Strafe trifft; wenn der, welcher barmherzig ist wie Gloster und dem Leidenden und Unterdrückten Obdach schaffen will, zum Dank dafür die Augen verliert; wenn der, welcher edel und treu ist wie Edgar, in Lumpen gehüllt und in der Gestalt eines Tollhüuslers umherirren muß; wenn endlich die, welche das lebende Sinnbild weiblicher Hoheit und kindlicher Zärtlichkeit gegen einen alten Vater ist, der gleichsam ihr Kind geworden, vor seinen Augen von Mörderhänden erwürgt werden kann. Was nützt es dann, daß die Bösen einander nachher abschlachten und vergiften! Es ist gleichwohl die ungeheure Tragödie des Menschenlebens; ein Chor von leidenschaftlichen, spottenden, wild begehrenden und verzweifelt klagenden Stimmen tönt daraus hervor.

Zur Nachtzeit an seinem Kamine sitzend hat Shafespeare in dem Prasseln des Gewitters an die Fenster Scheiben und in dem Heulen des Windes durch den Schornstein alle diese fürchterlichen Stimmen wie in einer Fuge contrapunktartig ineinander-

greifen hören und darin den Nothschrei der leidenden Menschheit erkannt.

XXVII.

Ist es die ungeheure Tragödie des Menschenlebens, die hier geschildert worden, was ist dann noch hinzuzufügen? Es bleibt ja nichts mehr zu dichten übrig, Shakespeare kann die Feder hinlegen.

So möchte es scheinen. Wie aber verhält es sich in Wirklichkeit, was begegnet unseren Blicken? Noch eine ganze Reihe von Jahren folgt ununterbrochen ein Werk auf das andere. Wir erleben bei Shakespeare dasselbe, wie bei allen großen, fruchtbaren Genies: so oft wir glauben, jetzt hat er sein Bestes geleistet, sein höchstes Ziel erreicht, ist an der Grenze seiner Fähigkeiten angelangt, hat seinen Vorrat erschöpft, seine letzte Anstrengung gemacht, sein höchstes Gebot getan — sehen wir ihn gleich nachher, als wäre nichts vorgefallen, unermüdet, unangefochten von der unermesslichen That, die er hinter sich hat, frisch als habe er eine Ruhezeit verlebt, unverdrossen, als gälte es, sich nun erst Namen und Ruf zuerringen, eine neue Arbeit vornehmen, nachdem er Tags zuvor die alte vollendet hat.

Dear fährt in das bewegliche Publikum Shakespeares herab und zündet; man strömt zum Theater und will das Stück sehen: bald ist es ausverkauft; zwei Quartausgaben im Jahre 1608; man ist erfüllt davon; man hat die darin befindlichen Schätze an Tief-sinn, Wiß, Lebensweisheit und Poesie noch lange nicht erschöpft — er allein ist keinen Augenblick mehr damit beschäftigt; er ist darüber hinaus und in der nächsten Arbeit vertieft.

Ein Weltuntergang! Er ist jetzt nicht dazu gestimmt, anderes zu schildern. Was in seinen Ohren klingt, was sein Gemüt erfüllt, das ist das Krachen einer Welt, die in Trümmer stürzt.

Und er sucht sich einen neuen Text zu dieser Musik. Er braucht nicht weit zu suchen; er hat ihn schon gefunden. Von dem Augenblicke an, als er Julius Cäsar schrieb, ist Plutarch ihm nicht mehr aus den Händen gekommen. In dem ersten römischen Drama hatte er den Fall der Weltrepublik geschildert, doch regten sich in dieser Welt noch große, frische Kräfte. Über dem Ganzen schwebte der Geist Cäsars; zwar hörte man mehr über dessen Größe,

als man davon zu sehen bekam; aber man erkannte seine Bedeutung an den Wirkungen, die sein Verschwinden vom Schauplatze hervorbrachte. Und die Republik lebte noch in Geistern, so stolz wie Brutus und so stark wie Cassius, und starb nicht mit ihnen. Brutus zur Seite stand die Tochter Catos, fest und fein, die zärtlichste und mutigste Gattin. Kurz, es waren noch viele unangegriffene Elemente vorhanden. Die Republik fiel mit historischer Notwendigkeit, aber in den Gemüthern war noch keine Decadence, kein Niedergang, kein Untergang.

Doch blätterte Shakspeare in seinem Plutarch weiter, so fand er den Lebenslauf des Marcus Antonius. Zuerst las er mit Wißbegierde, dann mit Aufmerksamkeit, dann mit Spannung und Gemütsbewegung. Denn hier, erst hier, ging wirklich eine Römerwelt zugrunde. Hier, erst hier vernahm man das Krachen von dem tiefen Fall der alten Weltrepublik. Die Römergewalt, die strenge und barsche, zerbrach beim Zusammenstoß mit der Wollust des Morgenlandes. Alles sank, alles fiel, Reiche und Persönlichkeiten, Männer und Frauen, Herrscher und Herrscherinnen. Alles war wurmstichig, von der Schlange gebissen, von der Wollust vergiftet — und sank und fiel. Niederlagen in Asien, Niederlagen in Europa, Niederlagen in Afrika, an der Küste Agyptens, Selbstaufgeben, Selbstmord.

Wieder eine Vergiftungsgeschichte wie die in Macbeth. Macbeth wurde mächtsüchtig, Antonius genußsüchtig. Aber viel großartiger in ihren Wirkungen und daher viel interessanter war diese Geschichte als der Vergiftungsfall des kleinen schottischen Barbarenkönigs. Dieser wurde geistig vergiftet von seiner Lady, einem bis zum Blutdurst ehrgeizigen Weibe, einem abnormen Geschöpfe, mehr Mann als er, beinahe Virago, die ruhig davon spricht, kleinen Kindern die Hirnschädel zu zerschmettern, als ob das eine von den Unregelmäßigkeiten wäre, welche man nöthigfalls begeht, um nicht sein Wort zu brechen, und die ohne Zittern den Dienern Duncans das Blut des ermordeten Königs ins Gesicht schmiert. — Was ist Lady Macbeth für uns? Was ist uns Hekuba? Und was war nun diese Hekuba für Shakspeare?

Ganz anders persönlich fühlte er sich von Kleopatra ergriffen. Sie vergiftet langsam, halb unfreiwillig, ganz weiblich, die Herrscher-

fähigkeit, die Feldherrngabe, den Mut und die Größe bei Antonius, d. h. bei dem Herrscher über die halbe Welt — und sie, Kleopatra, kannte er, Shakespeare, wie wir alle sie kennen: das Weib aller Weiber, die Evaessenz aller Eva'töchter, oder vielmehr Eva und die Schlange in einer Person; „meine Schlange am alten Nil“ wie Antonius sie nennt — Kleopatra: alles, was Schönheit und Gefallsucht, aufreizende Sinnlichkeit und verfeinerte Kultur an Anziehungskraft, sowie an rücksichtsloser Verschwendung von Menschenleben und Menschenglück und von den edelsten Kräften in sich begreift. Fürwahr sie konnte einen Mann, selbst den größten, berauschen und untauglich machen, ihn zum ungekannten Glücke emporheben und wieder in Untergang stürzen, ihn und als Zugabe die halbe Welt, die er regieren sollte.

Wer weiß? Wäre er selbst, William Shakespeare, ihr begegnet wer weiß, ob er lebendig davon gekommen wäre? Und war er ihr nicht begegnet? War sie es nicht, die er seinerzeit getroffen und geliebt hatte, von der er geliebt und betrogen worden war? Es berührte ihn eigentümlich, daß es von Kleopatra hieß, sie habe eine so dunkle, gelbbraune Hautfarbe gehabt. In seinen Gedanken verweilte er bei diesem Umstande. Auch er hatte eine dunkelfarbige und berückende Frau gekannt — eine Frau, die er in bitteren Augenblicken Zigeunerin genannt hatte, wie ja auch Kleopatra bald in seinem Drama von denen, die sich vor ihr entsetzen oder ihr zürnen, genannt werden wird. Sie, an die er nie ohne Gemütsaufregung denken konnte, seine schwarze Schönheit, der Engel und der Teufel seines Lebens, die er zu gleicher Zeit haßte und liebte, die er verachtet und um deren Gunst er gebettelt hatte — was war sie anders als eine neue Inkarnation jener gefährlichen, bestrickenden Schlange vom Nil! Und wie leicht hätte es nicht geschehen können, daß seine innere Welt wie eine Seifenblase zerplatzt wäre unter dem Zusammenleben mit ihr und der Trennung von ihr! Das wäre ein Weltuntergang gewesen. Wie hätte er dann gejubelt und gelitten, genossen und geklagt! Sein Leben weggeworfen, Tage und Nächte vergeudet! Nun war er ein reiferer Mann, Gentleman, großer Grundbesitzer und Zehentpächter; aber in ihm lebte noch der Künstlerzigeuner, der für die Zigeunerin paßte.

Dreimal (in *Romeo und Julia* II, 4 und in *Antonius und Kleopatra* I, 1 und IV, 12) wird Kleopatra bei Shakespeare in herabsetzender Weise gipsy genannt, wahrscheinlich wegen der Klangähnlichkeit mit *egyptian*. Es lag jedoch ein gewisser Sinn in dem Wortspiele; der Hochsinn der Fürstin und die Wandelbarkeit der Zigeunerin war ja in ihrem Wesen auf geheimnisvolle Weise vermischt. Und diese Mischung, wie bekannt war sie ihm! Wie lebhaft stand ihm das Modell zu der jungen Königin Aegyptens vor Augen. Mit derselben Palette, womit er vor wenigen Jahren „die dunkle Dame“ der Sonette skizziert hatte, malte er nun dieses monumentale historische Porträt.

Eine lockende und berückende Macht übte diese Gestalt auf ihn aus. — Er kam von Cordelia. Die ganze ungeheure Tragödie über Lear hatte er als Postament unter Cordelia aufgestapelt. Und was ist Cordelia? Das Ideal, das man von der weißen Stirn eines jungen Mädchens abliest, und welches das junge Mädchen kaum selbst versteht, noch weniger verwirklicht. Sie war der weiße Strahl; das große, einfache Sinnbild der Reinheit und der Herzensgüte, die schon in ihrem Namen definiert sind. Er glaubte an sie; er hatte in unschuldige Augen hineingesehen, deren Ausdruck ihm die Vorstellung von ihrem Wesen gab; er hatte bei jungen Mädchen die rechthaberische und etwas mürrische Wahrheitsliebe angetroffen, die einen Reichtum von echtem Gefühl zu verkünden scheint. Aber er hatte Cordelia nicht genauer gekannt, noch täglich mit ihr verkehrt.

Kleopatra dagegen, o Kleopatra! Er ließ alle die Frauen, die er gekannt hatte, seitdem er in London festen Boden gewonnen, die unter ihnen, die am meisten oder am gefährlichsten Weib waren, an seinem Auge vorübergleiten, und er gab ihr die Anmut der einen, die Launen der andern, die Schelmerei einer dritten, den Wankelmuth einer vierten . . . aber in seinem Innersten dachte er nur an eine, die für ihn das Weib aller Weiber gewesen war, eine Virtuosa in der Liebe und in der Gabe, Liebe hervorzurufen, aufreizend wie keine andere und treulos weichend wie keine andere, aufrichtig und falsch, dreist und schwach, Komödiantin und Geliebte ohnegleichen!

Es gab mehrere, frühere, englische Dramen über Antonius und Kleopatra. Unter ihnen verdienen jedoch nur wenige genannt

zu werden. Zunächst Daniels Kleopatra aus dem Jahre 1594, dessen Quellen teils die Lebensläufe des Antonius und des Pompejus von Plutarch, teils ein kleines französisches, vom Otway übersetztes Buch die Geschichte der drei Triumvirate gewesen waren. Dann ein 1595 von der Gräfin Pembroke, der Mutter von Shakespeares jungem Gönner, aus dem Französischen über= setztes Stück: Die Tragödie des Antonius. Weder diesen Arbeiten noch den zahlreichen italienischen Schauspielen über diesen Gegenstand hat Shakespeare anscheinend etwas zu verdanken. Keines dieser Stücke hat er vor sich liegen gehabt, als er daran ging, sein Drama niederzuschreiben, das zum ersten Male kurz vor dem 20. Mai 1608 aufgeführt sein muß, an welchem Tage es im Buchhändlerregister verzeichnet steht als ein Buch, genannt Anthony and Kleopatra für Edward Blount, einem der Verleger, die später die erste Folioausgabe erscheinen lassen. Wahr= scheinlich ist das Werk also im Laufe des Jahres 1607 ausge= arbeitet worden.

Wohl die einzige, aber auch die ausschlaggebende Quelle Shake= speares ist der Lebenslauf des Antonius von Plutarch in Norths Übersetzung gewesen. Auf Grund dessen, was das Studium dieser Erzählung ihn lehrte, hat er seine Dichtung entworfen und durch= geführt, selbst da, wo er wie im ersten Aufzuge das von Plutarch Mitgeteilte nicht Punkt für Punkt berücksichtigt, und je weiter das Drama fortschreitet, desto genauer hält er sich an den Bericht Plutarchs, indem er jeden größeren oder kleineren Zug, der ihm charakteristisch erscheint, sinnreich und sorgfältig benutzt. Ja, er nimmt augenscheinlich Verschiedenes nur aus dem Grunde auf, weil es wahr ist, oder vielmehr weil er es für wahr hält. Zuweilen führt er ganz nutzlose Personen ein wie Dolabella, bloß weil er keinem anderen die Botschaft in den Mund legen will, die Plutarch jenem zuschreibt, und nur anscheinend nimmt er eine Veränderung vor, wie wenn er in seinem Drama es Enobarbus sein läßt, der den Antonius verläßt und dem dieser hochherzig sein Eigentum nachsendet, während der Flüchtling, den Antonius so großmütig behandelt, bei Plutarch Domitius (Enobarbus) genannt wird.

Einer Art von Veredelung unterwirft Shakespeare den Charakter des Antonius. Plutarch schildert ihn als einen Herkules an Gestalt, der auch durch Kletterie in seinem Anzug darauf ausging, den

Eindruck des Halbgottes hervorzurufen; als eine breite, grobe Soldatennatur, die sich gerne selbst lobte, andere gerne neckte und verspottete, jedoch Sticheleien ebenso gut vertrug wie Lobreden. Aus Hang zu Üppigkeit und verschwenderischem Leben war er raubgierig, wußte jedoch nichts von den meisten in seinem Namen begangenen Schändlichkeiten; keine schlaue Natur, aber brutal, über alle Grenzen ausschweifend und jeglichen Anstandsgefühllos. Ein volkstümlicher, munterer, freigebiger General, der mit seinen Soldaten wie mit Fürsten allzu viele Stunden bei Tische verbrachte und sich auf offener Straße betrunken zeigte, am hellen Tage schlief, sich in der niedrigsten Zügellosigkeit befudelte, auf seinen Reisen ganze Schatzkammern erschöpfte, goldenes und silbernes Tafelgeschirr von ungeheurem Wert mit sich führte, mit Löwen bespannte Wagen besaß, halbemillionenweise Geld verschenkte, aber bei Unglück und Niederlage sich auf seiner Höhe zeigte als anfeuernder Feldherr, der auf jede Bequemlichkeit Verzicht leistete; ohne sie zu entbehren oder ihr nachzusetzen und der bei seinen Leuten den Mut aufrecht erhielt. Das Unglück hob ihn immer über sich selbst empor, was zur Genüge beweist, daß ihm trotz allem große Kräfte innewohnten. Es lag etwas von einem Theaterkönig in ihm, etwas von einem Murat, etwas von einem Skobelew und etwas von einem mittelalterlichen Ritter — was konnte weniger antik sein, als daß er den Octavian zweimal zum Zweikampfe herausforderte. Und als ihn schließlich das Unglück überwältigte, als alle ihn verließen, die er mit Wohltaten überhäuft hatte, war etwas von einem Timon in ihm, von dem über seine Schwermut und Bitterkeit brütenden Athener, mit dem er sich dann gerne verglich.

Schon bei Plutarch sind die Weiber das Unglück des Antonius. Als er nach einer Jugend, an der viele Frauen teil gehabt hatten, sich mit Fulvia, der Witwe des berühmten Tribuns Clodius, verheiratete, wußte diese ihn schon zu beherrschen und nach ihren Wünschen so zu lenken, daß er von ihr, völlig abgerichtet, ein Weib als Herrscherin über sein Leben zu haben, in Kleopatras Hände hinüberglied.

Antonius besaß übrigens nach Plutarch eine gewisse, nicht geringe Gewandtheit. Er verkleidete sich gerne und ergötzte sich an Schelmenstreichen, überbrachte z. B. von einem Feldzuge heimgekehrt

in der Verkleidung eines Sklaven seiner Gattin Fulvia einen Brief, der ihr seinen Tod mittheilte, und umarmte sie, als sie vor Schrecken erstarrt dastand. Derartiges ist nur eines der vielen Symptome der Selbstverwandlungskunst, die er an den Tag legte, wenn er sich bald weichlich, bald abgehärtet, bald weibisch, bald tapfer bis zur Verwegenheit, bald ehrgeizig, bald ehrlos, bald rachgierig, bald hochsinnig zeigte. Dieses Wogende, Unbeständige, Wandelbare bei Antonius fesselte Shakespeare. Er übernahm den Charakter nicht gerade so, wie er ihn bei Plutarch vorfand. Er hob dessen hellere Seiten hervor und benutzte als Grundlage die angeborene Ueberlegenheit des Antonius, das großartig Verschwennerische seines Wesens: die vornehme Freigebigkeit und den leichtsinnigen Drang, den Augenblick zu genießen, kurz die Eigenschaften, die große Herrscher mit großen Künstlern gemeinsam zu haben pflegen.

Es war an dieser Gestalt des Altertums eine Spalte, durch die seine eigene Seele hineinschlüpfen konnte; er dichtete sich ohne Schwierigkeit in die Gemütsstimmungen des Antonius hinein; er vermochte ihn ungefähr ebenso zu spielen, wie er in seiner Eigenschaft als Schauspieler eine so recht für ihn passende Rolle zu spielen vermochte. Antonius besaß die Verwandlungskunst, die der Kern der Dichternatur ist. Er war zugleich ein Meister in der Verstellung — siehe seine Rede an der Bahre Cäsars und hier seine Annahme Octavias als Gattin — und eine offene, ehrliche Natur; er war auf seine Weise treu, er fühlte sich mit seiner Geliebten und seinen Waffengefährten innerlich verbunden und hatte doch eine beängstigende Fähigkeit zum Umschlagen. Er war mit andern Worten eine Künstlernatur.

Unter seinen vielen, widerstreitenden Eigenschaften waren zwei vorherrschend: der Drang zur That und der Drang zum Genuß. Octavian sagt im Drama von ihm, diese beiden Neigungen seien gleich stark in ihm. Das ist vielleicht einigermaßen wahr. Wäre er bei seiner gewaltigen Körperkraft noch üppiger angelegt gewesen, so würde er dasselbe geworden sein, was später August der Starke wurde, und Kleopatra wäre seine Aurora von Königsmark gewesen. Wäre die Energie bei ihm entwickelter gewesen, so hätte das Feldherrntalent und der Hang zum Trunk und zur Wollust sich bei ihm ungefähr so wie bei Alexander dem Großen miteinander vermischt, und Antonius in Alexandria wäre ein Seitenstück zu

Alexander in Babylon geworden. Nun stand die Zunge eine Zeitlang gerade zwischen beiden Wagschalen, bis Antonius in Kleopatra sein Schicksal traf.

Shakespeare hat beide mit der größten Schönheit ausgestattet, obgleich keiner von ihnen jung ist. Die Römer sehen in ihm einen Mars, in ihr eine Venus, ja der barsche Enobarbus erklärt (II, 2), sie habe, als er sie zum erstenmal gesehen:

das Venusbild,
In dem die Phantasie Natur bemeistert,

völlig überstrahlt. Sie ist die Zauberin, der nach Aussage des Antonius „Alles kleide“: Schelten, lachen, weinen wie auch ruhiges Wesen. Sie ist ein „wundervolles Meisterwerk“. Antonius kann sie nie verlassen, denn, wie Enobarbus sagt (II, 2, vergleiche Sonett 56):

Sie kann nicht Alter welken, täglich Sehen
Nicht ihrer Reize ewigen Wandel stumpfen;
Wenn andre Weiber sättigen, Lust gewährend,
So macht sie hungrig wem sie ganz sich hingibt.
In ihr wird das Gemeinste so geziemend,
Daß heil'ge Priester sie im Wuhlen segnen.

Was bedeutet es denn, daß Shakespeare sie sich braun denkt wie eine Afrikanerin — sie, die in Wirklichkeit vom reinsten griechischen Blute war — oder daß sie sich mit Übertreibung alt nennt. Sie kann mit ihrer Hautfarbe wie mit ihrem Alter scherzen (I, 2):

Denk' an mich,
Obchon ich schwarz von Phöbus' Liebesstichen
Und runzlig durch die Zeit! —

Sie ist, was Antonius sie nennt, wenn er (IV, 8) entzückt ausruft:

O du Tag der Welt!

Antonius ist an Gestalt und Haltung wie für sie geschaffen. Nicht Verliebtheit allein spricht aus Kleopatra, wenn sie (V, 2) von Antonius sagt:

Ich träumt', es war ein Kaiser Mark Anton;
.....
Sein Antlitz war ein Himmel . . .

Und der Schönheit seines Angesichtes entspricht die Schönheit seiner Stimme:

Wie Sphärenklang den Freunden war die Stimme;
Doch, wollt erschütternd er den Erdkreis schrecken,
So war sie grollender Donner.

Sie preist seine reiche, freigebige Natur:

Seine Güte
War ohne Winter . . . Kronen und Kränlein
Stolzierten eingehüllt in seine Farben;
Wie Münzen fielen ihm aus seiner Tasche
Inseln und Königreiche.

Und wie Enobarbus betont, daß Kleopatra schöner sei als das Bild der Venus, bei dessen Schöpfung die Einbildungskraft die Natur bemeistert habe, so behauptet Kleopatra in ihrer Begeisterung nach dem Tode des Antonius, sein Menschenwesen habe alles, was Einbildungskraft erfinden könne, an Herrlichkeit übertroffen:

Kleopatra
Glaubt Ihr, es gab, es konnt' solch einen Mann
Wie der, von dem ich träumte, geben?

Dolabella

Nein.

Kleopatra
Ihr lügt bis zu der Götter Ohr hinauf.
Doch gibt es oder gab es je solch einen,
Geht's übers Maß des Träumens; 's fehlt Natur
Der Stoff, mit Traumgebilden sich zu messen;
Doch ein Naturstüd gegen Phantasie,
Weit über alle Schattenbilder wär's,
Einen Antonius nur zu denken.

So würde man heutzutage nicht von einem Antonius sprechen, sondern in der Welt der Tat von einem Napoleon, in der Welt der Kunst von einem Michelangelo, einem Beethoven oder einem Shakespeare.

Aber die Möglichkeit einer solchen Erklärung mußte die Gestalt des Antonius darbieten, um der Gestalt ebenbürtig zu sein, welche die Fee der Liebe, die Königin der Schönheit ist.

Pascal sagt in seinen Gedanken: „Wäre die Nase der Kleopatra kürzer gewesen, so würde die Weltkarte anders aussehen.“ *) Doch ihre Nase war — wie die alten Münzen sie uns zeigen — genau so, wie sie sein sollte, und ihr ganzes Wesen ist bei Shakespeare nicht bloß Schönheit, sondern Anmut, wenn man eine einzelne Szene ausnimmt, wo die Nachricht von der Heirat des Antonius sie in einen Zustand von unschöner Wut versetzt. Ihre Anmut ist von sinnenerauschender Art, und die Reize, die sie von Anfang an nicht besaß, hat sie durch Studium und Kunst so bei sich entwickelt, daß sie an Erfindung und Abwechslung unerschöpflich ist. Sie ist das Weib, das von Hand zu Hand gegangen ist, von der Hand ihres Vaters und Bruders zum großen Cäsar, von ihm zu Pompejus und von diesem zu unzähligen anderen. Sie ist Kurtsane von Temperament und gleichwohl hat sie das Genie, einen einzelnen zu lieben. Vielseitig ist sie wie er, jedoch als Weib vielseitiger als er. *Vir duplex, femina triplex.*

Von Anfang an und beinahe bis zum Schluß tritt sie in der Tragödie als die große Kokette auf. Was sie sagt und tut ist lange Zeit nur der Ausfluß des Hanges und der Fähigkeit der Kokette, durch unberechenbare Launen zu berücken. Sie fragt nach Antonius und fordert, daß man ihn suche (I, 2). Er kommt. Sie ruft aus: „Wir wollen ihn nicht ansehen“ und geht. Sie vermißt ihn aufs neue und schickt nach ihm, um ihn an sich zu erinnern und ihn in Atem zu halten (I, 3):

Triffst du ihn traurig,
So sag', ich tanze; wenn vergnügt, so melde,
Ich wär' plötzlich erkrankt

Er verliert seine Gattin. Sie würde wüten, wenn er Trauer an den Tag legte; aber er spricht fast von dem Todesfalle, und nun greift sie ihn aus diesem Grunde an:

Wo sind die heil'gen Tränenkrüge, die
Sollt' füllen deines Kummers Naß? Ich seh',
Ich seh' bei Fulvias Tod den Schmerz um meinen.

Dieses Unberechenbare und Launenhafte erstreckt sich bei ihr bis zu den geringsten Kleinigkeiten. Sie fordert Mardian auf, er

*) Si le nez de Cléopatra eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé.

möge eine Partie Billard mit ihr spielen (ein drolliger Anachronismus), und als dieser sich bereit erklärt, so weist sie ihn ab mit einem einfachen: „Nun will ich nicht“.

Doch alle diese Veränderlichkeit schließt bei ihr nicht aus, daß sie echt und leidenschaftlich in Antonius verliebt ist. Der beste Beweis von der Stärke dieser Leidenschaft ist die Art und Weise, wie sie von ihm spricht, wenn er abwesend ist (I, 5):

O Charmian,

Wo denkst du, ist er jetzt? Steht oder sitzt er?

Wie, oder geht er? oder ist zu Pferd?

O glücklich Pferd, Antonius' Last zu tragen!

Mach's wacker, Pferd! Denn weißt du, wen du trägst?

Den halben Atlas dieser Welt, den Arm

Und Helm der Menschheit. —

Daher sagt sie die Wahrheit, wenn sie betont, mit welchem Gefühl untrüglicher Sicherheit und unverbrüchlichen Vertrauens, mit welcher verheißungsvollen Gewißheit bezüglich der Zukunft die Liebe sowohl sie als auch Antonius erfüllt habe, als sie sich zum ersten Male sahen (I, 3):

Da gab's kein Gehen; Ewigkeit hing da

An unsern Lippen, Augen; Seligkeit

An unsern Brau'n; so arm war nichts an uns,

Daß es nicht himmlisch war

Deshalb ist es auch keine Ironie, wenn Enobarbus auf die Klage des Antonius (I, 2): „Ihrer List kommt keines Mannes Gedanke gleich“, zur Antwort gibt:

Ach, Herr, nein; ihre Triebe bestehen aus nichts, als den feinsten Teilen reiner Liebe

Das ist buchstäblich wahr. Nur ist es nicht die reine Liebe als geläuterte oder unegoistische, sondern als destillierte Erotik, die von allen anderen, sonst bei der Liebe mitwirkenden Elementen chemisch rein ist.

Und die Verhältnisse entsprechen der Stärke und der Art der Leidenschaft. Wie er ihr die Reiche des Ostens zu Füßen legt, so streut sie bei den ihm zu Ehren veranstalteten Festen mit rücksichtsloser Verschwendung die Reichtümer Afrikas aus.

Ging Shakespeare in *Antonius und Kleopatra* wie in *Dear* darauf aus, die Vorstellung von einem Weltuntergange hervorzurufen, so konnte er nicht hier (wie in *Macbeth* und in *Othello*) sein Drama um die Hauptpersonen allein zusammendrängen; er konnte ihnen nicht einmal die übrigen auftretenden Personen allzusehr unterordnen; das würde den Eindruck mächtiger Breite und einer die ganze damals bekannte Welt umspannenden Handlung, den er der Schlußwirkung wegen hervorzurufen wünschte, unmöglich gemacht haben.

Er bedurfte in der Gruppe, die sich um Cäsar Octavian bildete, und in den Gruppen um Lepidus, Ventidius und Sextus Pompejus eines Gegengewichts gegen die Gruppe des Antonius; er bedurfte in der ruhigschönen und römischrechtschaffenen Octavia eines Gegensatzes zu der beweglichen und berausenden Ägypterin, in Enobarbus einer Gestalt, die ab und zu als eine Art von Chor Dienste leistete und einen ironischen Ton in das Pathos des Stückes hineinschleuderte; kurz er bedurfte einer Menge von Personen und — (um uns den Eindruck mitzuteilen, daß die Handlung sich nicht in einem geschlossenen Raum, in einem Winkel von Europa, sondern auf dem Weltschauplatze abspiele) eines fortwährenden Kommens und Gehens, Abnehmens und Empfangens von Botschaftern, deren Mitteilungen mit Spannung erwartet, mit zurückgehaltenem Atem angehört werden und die nicht selten die Lage der Hauptpersonen mit einem Schlage ganz und gar verändern.

Der Ehrgeiz, der die Vergangenheit des Antonius bezeichnete, bestimmt sein Verhältnis zu dieser großen Welt; die Liebe, die ihn nun so ganz beherrscht, bestimmt seine Stellung zur Ägypterin und damit den Verlust aller der durch den Ehrgeiz errungenen Vorteile. Während in einem Trauerspiel wie Goethes *Clavigo* der Ehrgeiz die Rolle des Versuchers spielt und die Liebe als die gute berechnigte Macht aufgefaßt wird, ist es hier umgekehrt die Liebe, die in einem verdammungswürdigen Lichte erscheint, wogegen der Ehrgeiz als der Beruf und die Pflicht des großen Mannes dargestellt ist.

Antonius sagt daher (I, 2):

Ich muß sie brechen, die ägyptischen Fesseln,
Oder verlier' mein Selbst im Liebestaumel.

Wir haben gesehen, daß Shakespeare zum Ausformen der Gestalt des Antonius ein Element seiner Künstlernatur benutzen konnte. Er hatte selbst seinerzeit seine Fesseln gesprengt, oder vielmehr das Leben hatte sie für ihn gesprengt, aber beim Niederschreiben dieses großen Dramas erlebte er aufs neue jene Jahre, in denen er selbst gefühlt und gesprochen wie Antonius hier, über die Tyrannei seiner schwarzen Herrscherin geklagt und mit tausend Seufzern versichert hatte, ihr dunkles Gesicht sei für ihn das schönste der Welt (Sonett 131).

Tag für Tag stand sie ihm als Vorbild vor Augen, sie, die in seinem Leben die Kleopatra gewesen war, sie, an die er über die Wollust geschrieben hatte:

Toll im Begehren, toll auch im Genuß;
 Gehabt, erlangt, verlangend — ohne Baum;
 Im Kosten Glück, gekostet Überdruß,
 Im Anfang Seligkeit, nachher ein Traum.

[Sonett 129.]

Er hatte in ihr seinerzeit eine unwiderstehliche und herabwürdigende Dalila gesehen, die Dalila, die Alfred de Vigny mehrere Jahrhunderte später in berühmten Versen verfluchte. *)

Er hatte, wie nunmehr Antonius, darüber getrauert, daß seine Geliebte das Eigentum so vieler gewesen war:

Wie kann das Herz als einzig Gut verehren
 Das, was es kennt als aller Welt gemein?

[Sonett 137.]

Er hatte, wie nunmehr Antonius, durch ihr Kokettieren mit jedem, den sie erobern wollte, heftige Qualen erlitten. Wie Antonius im Drama in Wut ausbricht, so war er damals in Klagen ausgebrochen:

Daß du mich nicht mehr liebst, sag's unumwunden,
 Doch blick' nicht seitwärts, wenn ich bei dir bin.
 Wozu die Täuschung? Reicht, mich zu verwunden,
 Nicht deine offene Stärke mehr als hin?

[Sonett 139.]

*) Toujours ce compagnon dont le coeur n'est pas sûr,
 La femme — enfant malade et douze fois impur.

Jetzt klagte er nicht mehr über sie, jetzt ließ er sie, mit dem königlichen Diadem um die Stirn und in großartiger Naturtreue auf der Bühne, die seine Welt war, leben und atmen.

Wie er in Othello dem liebenden Manne ungefähr sein eigenes damaliges Alter verlieh, so interessierte es ihn auch jetzt, diesen stattlichen und glänzenden, nicht mehr jungen Liebhaber zu schildern. In den Sonetten hatte er schon bei seinem Alter verweilt. Es heißt im 138. Sonett:

Schwört meine Liebe, sie hält fest am Wahren,
So glaub ich's ihr, obwohl ich weiß, sie lügt —
Damit sie glaube, jung und unerfahren
Sei ich, ein Neuling, den man leicht betrügt.
So irrig wahnend, daß sie jung mich wähne,
Obwohl sie weiß, mein Frühling ist verblüht . . .

Als Antonius und Kleopatra miteinander vom Verderben ereilt wurden, stand sie im neununddreißigsten, er im vierundfünfzigsten Jahr. Sie war also beinahe dreimal so alt wie Julia, er mehr als doppelt so alt wie Romeo. Diese Übereinstimmung mit seiner eigenen Altersstufe hat jetzt etwas Ansprechendes für Shakespeare, und das Paar scheint noch mehr außerhalb des allgemeinen, irdischen Loses gestellt zu sein, da die Zeit ihm nichts anhaben konnte. Durch die Zeichen, welche die Jahre den beiden aufgedrückt haben, ist ihre Schönheit nur tiefer geworden. Was sie selbst in Wehmut oder andere in Unwillen dagegen äußern, hat nichts zu bedeuten. Der Gegensatz zwischen ihrem wirklichen Alter und dem Alter, das ihre Schönheit und ihre Leidenschaft haben, wirkt nur packend und anziehend. Es ist bloß ein Schimpfwort, wenn Pompejus ausruft (II, 1):

Würz' aller Liebreiz dir,
Kleopatra, die welken Buhlerlippen!

Das bedeutet nicht mehr, als wenn sie sich selbst runzelig nennt. Und absichtlich um das Alter des Antonius zu betonen, wovon sich bei Plutarch keine Andeutung findet, läßt Shakespeare ihn selbst bei seinem ergrauenden Haar verweilen. Er sagt (III, 10):

Mein Haar selbst faßt Empörung, denn das weiße
Verweist des braunen Hize; dies schilt jenes
Kindisch und feig.

Im Augenblicke der Verzweiflung benutzt er (III, 12) den Ausdruck: „Send' dies ergrauende Haupt dem Knaben Cäsar.“ Und nach dem letzten Siege kommt er triumphierend darauf zurück. Jubelnd spricht er zu Kleopatra (IV, 8):

Was Kind! Ob Grau
Sich etwas unserm jüngern Braun gefellt,
Noch nährt ein Hirn die Nerven, Preis auf Preis
Der Jugend zu erringen.

Mit großer Sicherheit hat Shakespeare bei Antonius die Angst des reiferen Alters gezeichnet, den Augenblick ungenützt verstreichen zu lassen, die Leidenschaft zu genießen, bevor die Stunde schlägt, da jeglicher Genuß zu Ende ist. Deshalb jagt Antonius in einer seiner ersten Repliken (I, 1):

Kein Augenblick von unserm Leben sollte
Sich freudlos dehnen jeht.

Dann befällt ihn das Gefühl, daß er sich von ihr losreißen müsse. Er benutzt den Tod der Fulvia, um die Erlaubnis Kleopatras zu seiner Abreise leichter zu erlangen, ist aber deshalb doch nicht frei. Um den Gegensatz zwischen Octavian als Staatsmann und Antonius als Liebhaber zu verdeutlichen, legt Shakespeare besonderen Nachdruck darauf, daß jener sich stündlich Nachrichten über die politische Lage überbringen lasse, während Antonius keine anderen täglichen Mitteilungen erhalte als die regelmäßig von Kleopatra ankommenden Briefe, die seiner Sehnsucht, nach Ägypten zurückzukehren, neue Nahrung geben.

Um den ihm drohenden Sturm zu beschwören und sich Frieden zu verschaffen, seine Königin in Ruhe zu lieben, geht er darauf ein, die Schwester seines Gegners zu heiraten, bereit, ihr hinterher mit Hohn zu begegnen und sie sich vom Halse zu schaffen. Dann ereilt ihn die Rache, daß er so schmählich die Herrschaft über den dritten Teil der zivilisierten Erde verscherzt hat. Es rächt sich, Kleopatra umarmend, ausgerufen zu haben (I, 1):

Mag Rom im Tiber schmelzen und die Kuppel
Des weiten Reiches stürzen! Meine Welt
Ist hier.

Rom entschmilzt seinen Händen. Rom erklärt ihn für einen Feind des Reiches, erklärt ihm den Krieg. Und dann büßt er seine Macht, seinen Ruf und seine Wohlfahrt in der Niederlage ein, die er bei Actium so verächtlich über sich herbeiführt. Kleopatra konnte fliehen. Sie tut es im Drama (nach Plutarch und nach der Überlieferung) aus Feigheit; in Wirklichkeit floh sie aus strategischen und verständigen Gründen. Für Antonius jedoch war es ein Gebot der Ehre, zu bleiben. Er folgt ihr in der Tragödie (wie er es in Wirklichkeit tat) aus hirnlosem, verächtlichem Mangel an Fähigkeit, zu bleiben, wenn sie geht; er läßt ein Heer von hundertzwölftausend Mann und eine Flotte von vierhundertfünfzig Turmschiffen ohne Haupt und Führer im Stich. Neun Tage warteten seine Truppen auf seine Rückkehr, ohne auf die von den Feinden gemachten Angebote einzugehen, da sie außerstande waren, an die Flucht des bewunderten Feldherrn glauben zu können. Als sie schließlich einsehen mußten, daß er seine Feldherrnlehre in Schande ertränkt hatte, gingen sie zu Octavianus über.

Von nun an drängt sich alles um das gegenseitige Verhältnis zwischen Antonius und Kleopatra zusammen, und bewunderungswürdig hat Shakespeare die Ekstase und die Wandlungen dieses Verhältnisses geschildert. Noch nie hatten sie einander so wild und mit solchem Entzücken geliebt. Nun ist er es nicht allein, der ihr offen huldigt, indem er sie: „O du Tag der Welt!“ nennt. Sie antwortet ihm mit dem Ausruf: „Fürst der Fürsten, o unbegrenzter Mut!“ (IV, 8).

Aber auch niemals haben sie ein so tiefes Mißtrauen zueinander gehegt. Sie, die außer als Virtuosa in Erotik und Koketterie niemals große Veranlagung gezeigt, ist stets mißtrauisch gegen ihn gewesen und doch nie genug; denn seine Heirat mit Octavia überwältigt sie, obgleich sie auf vieles vorbereitet ist. Er, der ihre Vergangenheit kennt, der weiß, wie oft sie sich weggeworfen hat, und der mit ihrem Naturell vertraut ist, hält sie für treulos, selbst wenn sie wie Desdemona nur den losesten Schein gegen sich hat. Schließlich sehen wir, wie Antonius sich zu einem Othello entwickelt.

Es liegt dieses und jenes in seinem Wesen, das darauf hindeutet, daß Shakespeare kürzlich Macbeth geschaffen hat. Kleopatra feuert seine weichlichen Instinkte, seine Genußsucht an, wie

die Lady bei Macbeth den Ehrgeiz; und wie Macbeth stürzt er sich mit Berserkerwut in seinen letzten Kampf, und Auge in Auge mit der gewissen Übermacht streitet er mit dem Mute der Wildheit. Aber in seinem Gefühlsleben nähert er sich nach der Schlacht bei Actium dem Othello. Er läßt Thyreus, den Boten des Octavianus peitschen, weil Kleopatra diesem beim Abschiede die Hand zum Kusse gereicht hat. Als einige ihrer Schiffe flüchten, glaubt er gleich an ein Bündnis zwischen ihr und dem Feinde und überhäuft sie mit höhnischen Worten, die an Roheit beinahe die Wutausbrüche Othellos gegen Desdemona übertreffen. Und in seinem Monolog tobt er gerade wie Othello ohne Grund (IV, 10):

o falsch ägyptisch Herz! o schwerer Zauber,
Des Aug' zum Krieg mich winkte und nach Haus' rief,
Des Wufes Lebensziel mir, Krone war,
Ein echt Zigeunerweib' — mit ihrem Kunststück
Betrog sie mich, bis nichts mehr zu verlieren.

Sie wollten beide, obgleich treulos gegen andere, einander treu sein; aber im Augenblicke der Prüfung haben sie gegenseitig kein Vertrauen zu ihrer Treue. Und alle diese Gemütsbewegungen haben die Urteilskraft des Antonius erschüttert. Je tapferer das Unglück ihn macht, desto weniger ist er imstande, der Wirklichkeit ins Auge zu sehen. Sehr treffend beschließt Enobarbus den dritten Aufzug mit den Worten:

Ich seh',
Nur Einbuß' unsers Feldherrn im Gehirn
Stellt her sein Herz. Nährt Mut sich vom Verstand,
So zehrt er auf das Schwert, mit dem er ficht.

Um das eifersüchtige Wüten des Antonius zu beruhigen, läßt Kleopatra, der Unwahrheit stets das nächste Hilfsmittel ist, ihm fälschlich die Nachricht von ihrem Tode überbringen. Aus Trauer über ihren Verlust stürzt er sich in sein Schwert. Tödlich verwundet wird er zu ihr gebracht und stirbt. Sie ruft aus:

O Edelster, du stirbst?
Trägst du um mich nicht Sorge? Soll ich weilen
In dieser dumpfen Welt, die ohne dich
Nichts bessres als ein Stall? O sehet, Frauen,
Der Erde Krone schmilzt.

Bei Shakespeare denkt sie jedoch nicht gleich daran, selbst zu sterben. Sie erstrebt eine Übereinkunft mit Octavian, überliefert ihm ein Verzeichnis ihrer Schätze, sucht ihn um den größten Teil zu betrügen, und erst als sie entdeckt, daß nichts, weder Schönheitsbewunderung noch Mitleid, den kalten, klugen Mann rühre, daß er vielmehr fest entschlossen sei, ihr Unglück dem Pöbel preiszugeben und sie als Schaustück im Triumph nach Rom zu führen, läßt sie sich von der Nilschlange den Tod geben.

In diesem Punkte hat der Dichter das Betragen Kleopatras in ein weit ungünstigeres Licht gestellt als der alte griechische Geschichtsschreiber, dem er sonst in allen Einzelheiten folgt, und er hat das augenscheinlich mit Fleiß und in vollem Bewußtsein getan, um den Frauentypus, dessen Gefährlichkeit er in ihr geschildert hat, völlig zu treffen. Denn bei Plutarch unternimmt Kleopatra Octavian gegenüber alle diese Schritte zum Schein, damit seine Wachsamkeit sie nicht an dem Selbstmorde verhindere, der ihr einziger Gedanke ist, und dessen Ausführung er beim ersten Versuche vereitelt hatte. Sie gibt sich nur den Anschein, als hinge sie an ihren Schätzen, um ihm vorzugaukeln, daß das Leben noch Reiz für sie habe, und es gelingt ihr, ihn durch ihren stolzen Betrug hinter das Licht zu führen. Shakespeare, dem sie stets der Inbegriff alles dessen im Weibe ist, was das Weibchen ausmacht, setzt sie absichtlich herab, indem er die historische Deutung ihrer Handlungsweise unberücksichtigt läßt.*)

Der englische Kritiker Arthur Symonds schreibt: „Antonius und Kleopatra ist meiner Ansicht nach das wundervollste von Shakespeares Stücken und zwar hauptsächlich, weil Kleopatra die wundervollste von Shakespeares Frauen ist; und nicht allein von Shakespeares, sondern vielleicht überhaupt die wundervollste Frau.“

Das heißt im Enthusiasmus etwas weit gehen. Doch so viel ist gewiß: Die Hauptanziehung beruht bei diesem Meisterwerk auf der unvergleichlichen Gestalt Kleopatras, auf der menschlichen Erfahrung und der künstlerischen Vorliebe, womit Shakespeare sie

*) Goethe hat Shakespeares Kleopatra stark nachgeahmt, als er Adelhaid in Götz dichtete. Außerdem hat er Weisklingen dieselbe Stellung zwischen ihr und Maria gegeben, die Antonius zwischen Kleopatra und Octavia einnimmt, an die eine gebunden, mit der anderen verheiratet.

gezeichnet hat. Doch die Größe in diesem reichen, weltgeschichtlichen Drama geht von dem Genie aus, womit Shakespeare die Privatverhältnisse der beiden Liebenden mit dem Schicksal von Staaten und dem Lauf der Geschichte verschlungen hat. Wie Antonius durch die Verbindung mit Kleopatra zugrunde geht, so geht die römische Republik durch die Berührung des einfachen und abgehärteten Abendlandes mit morgenländischer Üppigkeit ihrem Untergange entgegen. Antonius ist Rom, wie Kleopatra der Orient ist. Indem er, eine Beute morgenländischer Weichlichkeit, untergeht, ist es, als ob Römische Größe und Römischer Freistaat gleichzeitig verschieden.

Nicht der Ehrgeiz Cäsars, noch seine Ermordung, sondern erst diese vierzehn Jahre später erfolgende Selbstauflösung der römischen Größe erweckt den Eindruck von dem tiefen Fall der Weltrepublik, von der umfassenden Vernichtung, von der Shakespeare hier wie in *Lear* in der Seele des Lesers eine Empfindung hervorrufen will.

Es ist dies keine Tragödie häuslicher und begrenzter Art wie der Schluß von *Othello* ; hier gibt es keinen lichten, bessere Zeiten verheißenden Fortinbras wie jenen, der in *Hamlet* das Erbe übernimmt; der Sieg des Octavianus ist ohne Glanz, und es knüpfen sich keine Hoffnungen daran. Nein, das Schlußbild ist, wie Shakespeare, sobald er sich von diesem großen Gegenstande angezogen fühlte, es zu malen gesonnen war — das Bild eines Weltunterganges.

Inhalt

Zweiter Teil

	Seite
William Shakespeare (1564—1616)	5
I. Das England Elisabeths in Shakespeares Jugend	5
II. Elisabeth in ihren alten Tagen	9
III. Elisabeth, Essex und Bacon	15
IV. Der Prozeß gegen Essex und Southampton	23
V. Die Zueignung der Sonette. Der Freund an den sie ge- richtet sind	34
VI. Die dunkle Dame der Sonette	49
VII. Platonismus, Shakespeares und Michelangelos Sonette. Die Technik	60
VIII. Julius Cäsar. Der Grundmangel des Dramas	83
IX. Die Vorzüge des Dramas. Brutus	100
X. Ben Jonson und seine römischen Schauspiele	112
XI. Hamlet. Novellistische, historische, dramaturgische Voraus- setzungen	133
XII. Hamlet, Giordano Bruno und Montaigne. Ethnographische Voraussetzungen	144
XIII. Das Persönliche in Hamlet	160
XIV. Die Psychologie der Hamletgestalt	166
XV. Hamlet als dramatisches Werk	175
XVI. Hamlet und Ophelia	182
XVII. Die Wirkung Hamlets durch die Zeiten	186
XVIII. Die Dramaturgie in Hamlet. Shakespeare, Kemp und Tarleton	191
XIX. Ende gut, alles gut. Gegen den Puritanismus	198
XX. Maß für Maß. Angelo und Tartuffe	208
XXI. Die Thronbesteigung von James und Anna. Das Schicksal Raleighs. Die Truppe Shakespeares erhält den Titel König- liche Schauspieler. Schottischer Einfluß	220

XXII.	Macbeth. Macbeth und Hamlet. Der Zustand des Textes erschwert die Kritik	234
XXIII.	Othello. Die Bedeutung und der Charakter Jago's	250
XXIV.	Othello. Der Gegenstand und dessen Behandlung. Eine Monographie in großem Stile	255
XXV.	König Lear. Die Grundstimmung. Die Chronik, Sidney's Arcadia und das alte Drama	272
XXVI.	Die Tragödie des Weltunterganges in Lear	277
XXVII.	Antonius und Kleopatra. Was Shakespeare zu dem Stoffe hinzog	286
XXVIII.	Die dunkle Dame als Modell. Der Fall der Republik ein Weltuntergang	297

Georg Brandes

Gesammelte Schriften

Deutsche Original-Ausgabe

Bisher erschienen:

- Erster Band: Deutsche Persönlichkeiten
Geheftet 7 Mark, in Halbfranz geb. M. 8.50
- Zweiter Band: Skandinavische Persönlichkeiten. 1. Teil
Geheftet 10 Mark, in Halbfranz geb. M. 11.50
- Dritter Band: Skandinavische Persönlichkeiten. 2. Teil
Geheftet 12 Mark, in Halbfranz geb. M. 13.50
- Vierter Band: Skandinavische Persönlichkeiten. 3. Teil
und französische Persönlichkeiten
Geheftet 10 Mark, in Halbfranz geb. M. 11.50
- Fünfter Band: Englische Persönlichkeiten. 1. Teil
Lord Beaconsfield
Geheftet 6 Mark, in Halbfranz geb. M. 7.50
- Sechster bis
achter Band: Englische Persönlichkeiten. 2.—4. Teil
William Shakespeare. 1.—3. Teil
Dritte durchgesehene Auflage
Jeder Band geheftet 7 Mark, in Halbfranz
gebunden M. 8.50

